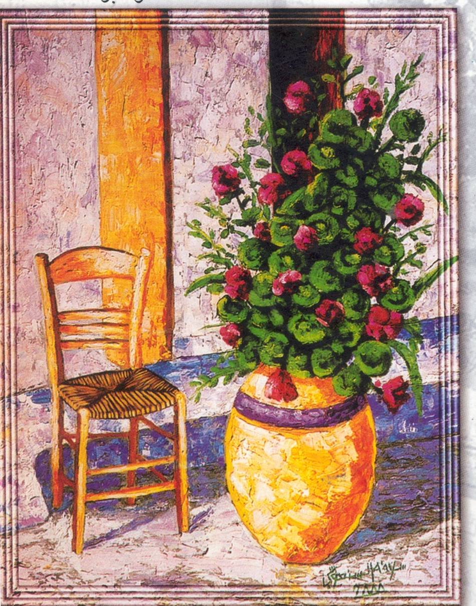
البيان

مجلة أدبية ثقافية شهرية
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
صدر العدد الأول سنة 1966
العدد 400 نوفمبر 2003



رحيل مفكر
عبدالله خلف

الانفتاح على الآفاق
د. عبدالمالك أشبهون

اللسانيات في العالم العربي
د. مصطفى غلفان

فاكهة رمضان.. الأدب
د. فاتن غازي

قراءات نقدية في إبداعات كويتية

إشكالات حضور المرأة!
د. عبدالرحمن بن زيدان

«زان القريض» لدى د. الوقيان ود. مصلوح

عزالدين الميهوبي: وسقطت ورقة التوت!



إبراهيم سليمان الجراح

- شاعر وأديب.
- مطلع على أمهات الكتب في الشعر والأدب، والفقه وفنون التراث الإسلامي.
- توفي في ٢٠٠١/١٢/٨م بعد أن بلغ المائة سنة.
- درس مع أخويه داود ومحمد عند عدد من علماء عصرهم.
- اشتهر بالتواضع والزهد وعدم الرغبة في الاختلاط بالناس.
- لم يرغب في نشر قصائده كباقي الأتقياء من رجال الدين.
- له اهتمام بالمداعبات الشعرية، والاخوانيات، كما كان لدى أخيه داود الجراح في نطاق الأصدقاء الحميمين.

أرى المرء في هذي الحياة كحالم
يُراع من الأحلام حيناً ويَسْتَرُّ
ولكن أطياف السرور قليلة
تزو لماماً في المنام وتَزْوَرُّ

« مختارات من شعره صفحة ٩٥ »

البيان

العدد 400 نوفمبر 2003

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في ابريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب 34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 - هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

رئيس التحرير:

عبدالله خلف

سكرتير التحرير:

عدنان فرزات

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الإلكتروني

Kwtwriters@ hot mail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال إلى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 - المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(400) November - 2003



Al Bayan

Editor-in-chief
Abdullah Khalaf

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**

في هذا العدد

رحيل المفكر العربي إدوارد سعيد

• بقلم: عبد الله خلف

ولد إدوارد سعيد في القدس سنة 1935، ورحل عن وطنه مهاجراً مع أفراد أسرته إلى مصر، ودخل مدرسة (فكتوريا كوليدج).

ذهب إلى الولايات المتحدة الأمريكية ودرس في مدرسة أمريكية في (ماساتشوستس).

في سنة 1963 صار مدرساً في جامعة كولومبيا في التسعينيات، العقد الأخير من القرن الماضي نال شهرة كبيرة في النقد الأدبي الأمريكي والنقد المقارن.. من مؤلفاته التي لاقت رواجاً وتداولها الكثير من المثقفين كتاب (الاستشراق)، وحول الإسلام والإعلام الغربي، وكتابه مسالة فلسطين و(البدايات: قصد المنهج)، و(العالم، والنص، والناقد).

تحدث عن السلبيات التي تركها الاستشراق وخاصة تلك الاتهامات التي وصفت بلاد الشرق بالتخلف والانحطاط، وأنها غير متحضرة وقاصرة عقليا.

ولقد عمل جاهداً على تحسين صورة العرب التي شوهها الغرب والصهيونية العالمية.

كان صلباً في مواقفه وهو يحاور الغربيين بما فيهم اليهود الصهاينة ويدافع عن القضية الفلسطينية، في سنة 1992 صدر كتابه الثاني (الثقافة والامبريالية) والذي طالب فيه تنشيط الحركة الفكرية كالتي حدثت في الهند بعد رحيل الاستعمار، وذلك للتخلص من الماضي الذي يعرقل مسيرة العرب.

واعترف أن ذلك يحتاج إلى جهود كبيرة لمسح ما تركه الاستشراق على مدى قرنين لتحسين صورة العرب والشرقيين.

قال عنه الكاتب (الميلودي شغموم):

إنه من القمم الثقافية في الفكر العربي المعاصر واعتبر كتابه (الاستشراق) بمثابة مؤلف مؤسس، مثل خطاب المنهج لديكارت، و(نقد العقل) لكانط، وإنه كتاب هام وقفزة كبيرة في الدراسات الاستشراقية.. وقال عنه الأستاذ محمد الأشعري: إنه من ألمع مبدعينا وأقدرهم على الحوار والتحليل والتأمل، وكان رجل تفكير وقاد وأمل دائم استطاع من موقعه أن يكون ناقداً بدون تنازل للأفكار المسبقة والصورة الجاهزة، وكانت تلك وسيلة لقضايا وطنه وشعبه وثقافته، وقال عنه حسن نجمي:

«كان إدوارد سعيد منظراً في مجال النقد الأدبي، وقد فتح الآفاق لكل جهد نظري أو نقدي.. وكان عارفاً وملماً بالموسيقى، وكان آخر إنتاجه تأسيس أوركسترا موسيقية أراد أن تكون من جانبه إشارة في اتجاه ثقافة السلام قبلها البعض ورفضها آخرون. ولكنها تعبر عن البعد المتسامح في شخصيته وتكوينه».

وقال عنه سليم نصار في جريدة الحياة 4/10/2003:

«عندما انقاد ياسر عرفات لصدام حسين وأيده في غزو الكويت قدم إدوارد سعيد استقالته من المجلس الوطني الفلسطيني إلى جانب إبراهيم أبو لغد، ومحمود درويش، وعبد المحسن القطان، وشفيق الحوت، وعندما وقع ياسر عرفات اتفاق أوسلو هاجمه إدوارد بعنف بسبب تجاهله مواقف الشعب الفلسطيني».

وأعود بعد ذلك لألقي بعض الضوء على كتابه الاستشراق..

الكتاب بحث قيم في تاريخ الاستشراق.. الذي يعود إلى أوائل القرن الرابع عشر الميلادي عام 1312م عندما صدر قرار مجمع فيينا الكنسي بتأسيس عدد من كراسي الأستاذية في اللغات العربية، واليونانية، والعبرية، والسريانية، في جامعات باريس وأكسفورد وبولونيا وأفينيون وسلامانكا على أساس أن هناك وحدة جغرافية وثقافية ولغوية وعرقية اسمها الشرق، وميادين الدراسة لا توجد بذاتها، بل تخلق من الدارسين والباحثين لذا فقد تفتحت ميادين دراسية جامعية للاهتمام بدراسة الشرق وما ترك من فكر وثقافة وعلوم.

وظهر علماء وعباقرة جازفوا بحياتهم وتعرض منهم آخرون للمخاطر.

هناك مستشرقون علت نجوميتهم في سماء الشرق والعالم مثل ايربنيس وغليوم بوستل، واهتم المستشرقون أولاً في الأقاليم التورانية.

وكان بوستل يتباهى بأنه يستطيع عبور آسيا وبلوغ الصين دون مترجم، وكان المستشرقون حتى منتصف القرن الثامن عشر باحثين في التوراة ودارسين للغات السامية ومختصين بالإسلام ومختصين كذلك بالصين، وفتحت آسيا كلها لمجالات البحث العلمي.. والدراسات العربية والإسلامية وهي أحد الاتجاهات البحثية عند المستشرقين وليس كما اعتقد البعض أنهم جاؤوا لدراسة الإسلام واللغة العربية فقط.

وغوستاف دونما يعيد بداية الاستشراق الأوروبي إلى القرن الثاني عشر إلى التاسع عشر في كتابه (المستشرقون في أوروبا).

وهنا تأتي جهود إدوارد سعيد في إزالة الحجب التي وضعت لتشويه صورة الإسلام في الغرب.

يقول في كتابه الاستشراق:

وتلقي الغرب للإسلام مثلاً مطلقاً على ذلك، كما قام به نور من دانييل في دراسته المثيرة في مقارنة المسيح بمحمد عليهما السلام، فقد افترض أن محمداً للإسلام كما كان المسيح للمسيحية، ومن ثم إطلاق التسمية التماكية (المحمدية) على الإسلام والنعت الآلي (المنتحل) على محمد عليه السلام، ومن هذا التصور الخاطئ وكثير غيره شكل دائرة مغلقة لم يكسرها حتى مرة واحدة التخريج التخيلي.. وإدوارد سعيد دافع دفاعاً مميتاً عن الإسلام ليضعه في موضعه الصحيح ويبعد عنه الأقاويل الخاطئة رغم أن سعيد هو مسيحي ونشأ نشأة غربية إلا أنه يرى الإسلام رؤية المثقف المحايد ومما قاله:

إن أكثر الأشياء جلاء لنا الآن هو عجز أي من أنظمة الفكر (المسيحية الأوروبية) عن تقديم إيضاح مقنع تام للمظاهرة التي انطلقت لتعريف (الإسلام).. ويتساءل هل حدث أي تقدم في معرفة المسيحيين للإسلام.. لا بد لي أن أعبر عن قناعتي بأنه كان ثمة تقدم.

إدوارد سعيد الذي رحل أواخر سبتمبر 2003 هو عالم في الفكر والنقد الأدبي والتاريخي كان ينظر دوماً بمنظار المثقف والمحب للمعرفة.



■ الانفتاح على الآفاق

د. عبدالمالك أشبهون

■ اللسانيات في العالم العربي

د. مصطفى غلفان

الانفتاح على آفاق عتبات الكتابة

• بقلم: د. عبد المالك أشبهون

• «الأدبية» ظاهرة شاملة النص عمدتها.. فما مدى مساهمة العتبات المحيطة في تحديد خصائص العمل الإبداعي؟

• الأثر الأدبي يخرج إلى الوجود.. عارياً

• نقترح إعادة تعريف مفهوم النص المحاذي

كشفت الدراسات النقدية الحديثة عن حقيقة الجدل الدائر ي قلب كل عمل فني بين مفاصله الداخلية، ومكوناته المحيطة به. كما فتح هذا الوعي النقدي الجديد الباب أمام مجموعة من المقاربات النقدية الفاعلة حول علاقة العتبات والنصوص المحيطة بالنص المركزي، تحول معها مفهوم «العتبة» بالتدريج من اعتباره مكوناً نصياً عرضياً ليصبح بناء نصياً، له خصائصه الشكلية ووظائفه الدلالية التي تمكنه من إدارة جدل خلاق بينه وبين أبنية أخرى، لها نفس الدرجة من التعقيد (بنية النص، أفق الانتظار...).

لعل أبرز من كتب في هذا الموضوع هو جيرار جونيط، وذلك في مقترحاته النظرية حول موضوع «الشعرية»، حيث كان بصدد تطوير

جهازه النقدي الذي انتقل من مجال «النص المغلق» إلى مفهوم «النص الشامل» L'Architexte.

من النص المغلق إلى النص المفتوح

تبدت سمات النص المغلق في: «خطاب الحكاية، بحث في المنهج» (1972) لجيرار جونيط، وهو جزء من مجلد: Figures III، إذ مكنته رواية مارسيل بروست (1871 ـ 1922): «بحثاً عن الزمن الضائع» من تحديد قواعد نصية وخطابية، اعتبرت منذ ذلك الحين أوليات أساسية في فهم بنيات السرد وصيغه التركيبية. حيث كان له فضل كبير في إمداد النقد بآليات جديدة للتحليل وبرؤى مغايرة للنص الأدبي، كما رد الاعتبار للنص الأدبي ولبنياته الداخلية التي كانت مهملة خلال مرحلة النقد التقليدي.

إلا أن استكشافه لقارة «النص الفوقي» L'hypertextuel مكنه من الانتباه إلى آفاق بحثية أكثر رحابة، ويتعلق الأمر بمعرفة مجموع الصيغ التي بواسطتها يمكن أن يتعالى النص على صيغته «الانغلاقية» أو «المحايثة» immanente، والدخول، بالتالي، في علاقة تفاعلية مع نصوص أخرى. ويقسم جونيط أنواع العلاقات «عبر النصية» Trans-textuelles إلى خمسة تصنيفات في كتابه: «أطراس». وهذه التصنيفات هي كما يلي:

- «التناصية» Intertextualité: هذه العلاقة ـ في تصور جونيط ـ تروم التركيز على حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص، عن طريق الاستحضار، وفي غالب الأحيان بالحضور الفاعل لنص داخل آخر، بشكله الجلي حرفياً. وهي الطريقة المتبعة قديماً فيما يخص «الاستشهاد» (سواء أكان بين مزدوجتين أو بالتوثيق أو من دون توثيق معين) (.....) أو بشكل أقل وضوحاً، وأقل حرفية في حال «التلميح»، وهو المصطلح ذاته (التناص) الذي اقترحته جوليا كريستيفا سابقاً، والذي سيفتح في سقف الدراسات البنيوية المغلقة آنذاك نوافذ متعددة أغنت الدرس النقدي، ووسعت مجال اشتغاله.

- «النصية المحاذية» Paratextualité: ويشمل هذا التصنيف كلاً من العناصر الآتية: «العنوان، العنوان التحتي، العنوان الداخلي، المقدمات، التذييلات، التنبيهات، التصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي أسفل الصفحات، الهامش من آخر العمل، العبارات التوجيهية، الصور...، وأنواع أخرى من إشارات الملاحق والمخطوطات الذاتية والغيرية، التي تزود النص بحواشٍ مختلفة وأحياناً بشرح رسمي وغير رسمي».

- «النصية الواصفة» Métatextualité: وهي «تلك العلاقة التي تربط بين نص وبين آخر ـ وعادة ما تسمى تعليقاً ـ تتحدث عنه دون الاستشهاد به أو استدعائه، بل يمكن أن يصل الأمر إلى حد عدم ذكره»، ويدخل النقد الأدبي في هذا المجال باعتباره

نصاً واصفاً.

4 ـ «النصية الفوقية» L'Hypertex-tualité: وهي العلاقة التي تجمع «نصاً لاحقاً» Hypertexte بـ«نص سابق» Hypotexte. وتظهر هذه العلاقة إما بواسطة التحويل (تحويل نص سابق عبر نص بديل) أو المحاكاة (الاكتفاء بتقليد نص لنص سابق) أو الاشتقاق.

ـ «النصية الشاملة» L'architextual-ite: هذا النوع هو الأكثر تجريداً وإضماراً، ويحدده جونيط في قوله: «يتعلق الأمر هنا بعلاقة بكماء تماماً، بحيث لا تتمفصل ـ على الأكثر ـ إلا مع إشارات النص المحاذي التي لها طابع صنافي خالص مثل: (العنوان البارز كما في: «أشعار»، «دراسات»، «رواية الوردة» إلخ، أو في أغلب الأحيان مع عنوان صغير كالإشارة إلى أن الكتاب هو «رواية» أو «محكي» أو «قصائد».. وهي إشارات نوعية تصاحب العنوان في الغلاف). وكون هذه العلاقة بكماء ربما يرجع إلى رفضها إظهار أي وضوح، أو العكس، لأنها تتجنب، وتدفع كل انتماء أو انتساب».

ويقوم التخاطب الأدبي، عادة، على «ميثاق ضمني» ينعقد بين الكاتب والقارئ. وما يدعو إلى قيام هذا الميثاق هو ضرورة توضيح المسالك المكنة لفهم المعنى وإبراز الجهات المانعة من انغلاق المقول على المخاطب. لهذا تقوم داخل النص «أدلة وعلامات مصطلح عليها يقتضي العرف الأدبي من الكاتب احترامها والتصرف فيها في حدود معلومة ويقتضي من القارئ ـ إذا رام الفهم ـ تعقبها عند تفكيكه لعلامات النص».

هذا ما يشدد عليه جونيط، مؤكداً على أن النصوص الفوقية تقيم دائماً مع قارئها نوعاً من «العقد النصي الفوقي» contract d'hypertextualité الذي يسمح له بإعطاء كل فاعليته. فمن المفيد بالنسبة إلى الكاتب أن يعلن عن قصده، لأنه قد لا يعرّف طبيعة عمله بصورة دقيقة ويفقد، إذن، تأثيره على المتلقي.

هكذا لم تتأخر الآثار الأدبية قط عن الإعلان عن نفسها بواسطة العنوان، وهو الشكل الأكثر إيجازاً وفاعلية، دون إضرار بما يمكن أن يوحي به التقديم، أو الإهداء، أو الاستشهاد، أو الملاحظة، أو الرسالة، أو التصريح للصحافة... إلخ.

وبصورة عامة، فإن الآثار الأدبية، تعود بالضرورة، إلى مصادر هذا المجموع من النشاطات التي تسمى: «نصوصاً محاذية»، والتي أفرد لها جونيط عام 1987 كتاباً عنوانه: «عتبات». ذلك أن هذه العتبات المحاذية التي تشمل مجموع «الممارسات الافتتاحية» Les éditoriales pra-tiques، أو على الأقل آثارها المقروءة، هي بصورة عامة الوسيلة الفعالة التي يصير نص ما من خلالها كتاباً.

بين الكاتب والنص

ولا ينكر جونيط بأن صيغ وجود الكتاب، لم تحظ كثيراً بما تستحقه من الاجتهادات النظرية إلا في مرحلة متأخرة، حيث تم الالتفات إلى طرق

وجود الآثار الأدبية في الواقع. ذلك أن السؤال الذي تطرحه هذه الصيغة - من النص Texte إلى الكتاب Livre - بصورة خفية، هو سؤال بسيط جداً في طرحه، وصعب حسمه في الوقت ذاته، ومفاد هذا السؤال هو: «ما الفرق بين الكتاب والنص؟».

إن العتبات المحاذية من منظور جونيط هي، إذن، الموقع الذي تظهر فيه الميزة الأساسية للعمل الأدبي: ألا وهي مثاليته. هذه المثالية تتجسد في ذلك الوجود الخاص بالأثر الأدبي ضمن مواد العالم، بصورة محددة ضمن منتجات الفن. ذلك أن طريقة «وجود العمل الأدبي تختلف عن طريقة وجود لوحة فنية، أو قطعة موسيقية..».

ولكن فهم مثالية L'déalite النص الأدبي (والمقصود هنا بالمثالية: طبيعة العلاقة بين العمل نفسه وشكل ظهوره) هو شكل جديد من أشكال التجاوز، وهو شكل العمل في علاقته بتجسيداته المختلفة، عروض خطية، أو افتتاحية، أو قرائية.

هنا يضطر جونيط إلى مواجهة سؤال أكثر شمولاً، من بين أسئلة أخرى وهو: «ما الذي يجعل العمل الأدبي عملاً فنياً؟».

إن هذا السؤال الإشكالي، هو الذي سيجعله ينتبه إلى موقع العتبات المحاذية في النظرية الأدبية المعاصرة، فأدبية الأدب لا تتحقق في النص لوحده (النص بالمفهوم التقليدي الذي كان يركز كثيراً على المضمون أو بالمفهوم الجديد الذي كان يقف عند حدود البنية (الشكل) ولا يراوحها).

هاتان الرؤيتان النقديتان ساهمتا - وإن بتفاوت - بطريقة غير مباشرة، في إقصاء سؤال لجوء الكاتب إلى العتبات، وهذا الإقصاء تجلى، كذلك، في عدم اعتبار العتبات المحاذية هي أحد مكونات بناء الكتاب ككل وليس النص وحده.

لذا وجب الانطلاق من بديهية أساسية مفادها أن المؤلف الأدبي هو كلية دالة Une totalité signifiante أو بدقة أكثر، نسق من العلامات الدالة. من هذا المنطلق، فإن مهمة الناقد الأساسية تكمن في إبراز مظاهر تحقق هذه العلامات (أولاً) وكيفية اشتغال نسقها (ثانياً) وبحث مظاهر تعددية دلالاتها (ثالثاً).

إن الأدبية - في اعتقادنا الشخصي - ظاهرة شاملة قد يكون النص عمدتها، بيد أنها تمتد إلى محيط النص وإلى خارجه، وهذا ما نسعى اختباره في هذا العمل، متسائلين عن مدى مساهمة العتبات المحيطة في تحديد خصائص العمل الأدبي.

المتن الروائي

ومهما يكن من أمر، فإن الغايات التي يتطلع إليها جونيط هي اكتشاب آليات الرواية ووصف هذه الآليات وشرحها. وإذا قلنا آليات الرواية، فمعنى ذلك «الطريقة التي بها يتولد المعنى». وبطبيعة الحال، فإنه لا يستحسن حصر هذه الآليات في حدود المتن الروائي فقط بل يجب أن تمتد لتشمل حتى آليات النصوص

المحاذية.

أما هنري ميتران فقد انطلق في مقاربته لعتبات النص الروائي من اقتناع مبدئي: «أنه لا وجود لشيء محايد في الرواية»؛ فكل مكون نصي متعلق بنظام جماعي un logos col- lectif، والكل متعلق بالأفكار التي تشيد المشهد الثقافي للمرحلة. فمن صفحة الغلاف الأولى التي تحمل العنوان واسم المؤلف والناشر، إلى الصفحة الأخيرة من الغلاف.. بالإضافة إلى الصفحة الثانية التي تدرج عدد مؤلفات الكاتب. كل هذه المتواليات الرمزية تشكل ملفوظاً حول الرواية، وخطاباً حول العالم.

كما أن النص المحيط هو، أولاً وقبل كل شيء، موضوع Objet، يقدم لنا لنراه ولنقرأه، وكذا لنتأمل في حساسيته، وهو مجموعة منظمة من الملفوظات التي لها نسيج خاص ومميز سواء أكان ملفوظاً كتابياً أو تشكيلياً.

وهذا ما يفرض ضرورة إيلاء الأهمية للقيمة الفنية والجمالية لهذه العتبات التي يمكن أن تستثمر أنماطاً متباينة من التجليات الأيقونة (الرسوم والصور...) والمادية (كل ما يتعلق باختيار نوعية الطباعة، ومقاييس الكتابة وأحجام الحروف والسطور.. إلخ). وهذه المكونات النصية المحاذية، يمكن أن تحوز دلالة خاصة في تأليف الكتاب وتلقيه على حد سواء.

ولقد تناول الباحثون، إلى حد الآن، العتبات المحاذية عامة (النصوص المحيطة على الخصوص) باعتبارها علامات دالة انطلاقاً من الأسئلة التالية: (أين؟ ومن؟ ومتى؟)، كما انكبوا على الجانب الإخباري منها، ثم ركزوا، كذلك، على مسألة الانتقال (أو الوصل) بين النص وخارج النص، مادامت العتبات المحيطة هي في الأصل عتبات ذات معنى مزدوج: معنى موجه نحو التخييل (العنوان، صورة الغلاف)، ومعنى آخر موجه نحو حقيقة العالم (اسم المؤلف، تاريخ النشر....).

وأمام ما نراه من فوضى في بسط معطيات العتبات في نقدنا العربي، فإننا نقترح، في هذا المقام، بادئ ذي بدء إعادة تعريف مفهوم النص المحاذي (محاولة التعريف، الموقع، المصدر)، حتى يتسنى لنا، بعد ذلك، التوقف على الرهانات والوظائف المتعددة للنصوص المحاذية (النصوص المحيطة نموذجاً للتحليل)، وبعدها ننتقل إلى تحليل أثر العتبات المحيطة في عملية القراءة والتلقي.

في تعريف العتبات والنصوص المحاذية

نادراً ما يخرج الأثر الأدبي إلى الوجود عارياً، فهذه الآثار تكون على العموم «مصفحة» Bardés (أكثر من مسلحة) بـ«خطاب خفر» Un discours d'escorte موجه إلى اختزال تعددية دلالته الطبيعية. ومن أهم العتبات التي تسيج الأثر الأدبي وتحيط به: اسم الكاتب والعنوان والمقدمة والصيغ الأيقونية من صور ورسوم.. ونستطيع القول مع

جونيط إنه لم يسبق أن وجد أي أثر أدبي من دون نص محاذ، في الوقت الذي يمكن أن يوجد النّص المحاذي دون وجود النص المركزي؛ وبالتالي يحدث أن توجد هنا أو هناك آثار ضائعة أو مبتورة لا نعرف عنها إلا العنوان على سبيل المثال.

ولقد غدا حضور هذه العناصر النصية المحاذية للأثر الأدبي أكثر شيوعاً، إذ يمكن ملاحظة ذلك من خلال انتشار أنواع صيغ تقديم الأثر الأدبي، حيث يحرص الكتاب على إثبات اسمهم، والتفنن في صياغة العنوان، وفي اختيار صور أغلفة أعمالهم، بالإضافة إلى شيوع عناصر نصية محاذية أخرى كالاستجوابات الصحافية والاعترافات.. وتقوم هذه الوسائل المادية الكفيلة بتقديم الأثر الأدبي على مجموعة من الحواجز النصية، والتي بفضلها يتم تيسير عملية الإحاطة الشاملة بهذا الأثر الأدبي في كليته. وتظل هذه الوسائل النصية حاضرة في الذهن، كما أنها «تشكل دروباً من أجل الاستكشاف وواصلات رئيسية للتخييل الروائي». حتى إننا نستطيع مشابهة دور هذه العتبات - التي تعتبر علامات تقود القارئ - بدور دليل الزائر الذي يروم زيادة أحد المتاحف.

العتبات والنصوص المحاذية من حيث الموقع

إن أهمية النص المحاذي ناشئة عن موقعه الحدودي المتنوع، لذا يتعين على كل دارس أن يتوقف عند أهمية هذه العتبات والنصوص من خلال موقعها في فضاء النص بأشمله، وفي علاقة هذه العتبة المحاذية بالنص المركزي.

ويبدو أن هذه الملفوظات اللغوية والصيغ الأيقونية لم يحسم بعد في شأن اندماجها التام داخل فضاء الأثر الأدبي، الأمر الذي يفترض ضرورة وصف خصائصها الفضائية والزمنية والمادية والتداولية والوظيفية. إذا يتبادر إلى الذهن سؤال الموقع النصي لهذه العتبات المحاذية: هل هو داخل فضاء النص نفسه أم خارجه (أي على بعد مسافة معينة منه)؟

فإذا كانت العتبات والنصوص المحاذية مندمجة في فضاء النص ذاته سميت بـ«العتبات والنصوص المحيطة» Péritextes، وإن كانت تفصلها عن فضاء النص مسافة فضائية، اصطلح عليها: «النصوص المحاذية اللاحقة» Epitextes.

العتبات والنصوص المحيطة

أما بخطوط العتبات المحيطة بالنص، فيمكن تقسيمها إلى قسمين رئيسيين:

- عتبات ونصوص محيطة خارجية: ويندرج في هذا النطاق كل ما نجده مثبتاً في صفحة الغلاف الخارجية: كالعنوان واسم المؤلف والتعيين الجنسي وصورة الغلاف، بالإضافة إلى محتويات الصفحة الرابعة (الصحفة الأخيرة).

- نصوص محيطة داخلية: وأهم هذه النصوص: الإهداء والخطاب التقديمي والنصوص التوجيهية والعناوين الداخلية والحواشي، علاوة على التذييل. ولهذه العتبات علاقة وطيدة بداخل الكتاب أي بالمتن المركزي. فهي تشكل علامات عبور مهمة إلى أفضية النص الداخلية.

وننبه في هذا الصدد، إلى أنه يجب التمييز بين كل من العتبات التي يمكن أن نعتبرها نصاً محيطاً، مثال ذلك: العنوان (باعتباره نصاً مصغراً)، الإهداء، المقدمات، النصوص والعبارات التوجيهية، وبين عتبات محيطة أخرى لا يمكن اعتبارها نصوصاً لأنها لا تكتب صفة «النص»، بما هو وحدة تركيبية ودلالية ذت استقلال نسبي، وقابلة للدراسة والتحليل في ذاتها ولذاتها. ومثال تلك العتبات: اسم المؤلف والتعيين الجنسي وغلاف الكتاب، فهذه العتبات عبارة عن علامات ومؤشرات لها دورها الخاص في نطاق خطاب العتبات ككل، لكنها لا ترتقي إلى مستوى توصيفها بكونها «نصوص» حسب المفهوم الوارد أعلاه.

- نصوص محاذية لاحقة

تمثل النصوص المحاذية اللاحقة أهمية خاصة في دعم الأثر الأدبي وتوضيحه، أو شرح مقاصد الكاتب وطموحاته الأدبية. أما أهم عناصر العتبات اللاحقة، فهي كما يلي: الاستجوابات الصحافية والحوارات والاعترافات أو الشهادات.

وتمكن النصوص (المحاذية اللاحقة) الكاتب من أن ينفي مسؤوليته إزاء بعض هذه العتبات والنصوص المحيطة، كأن يستدرك الكاتب تأويلاً غير مناسب أثناء وضعه تعييناً جنسياً من قبيل (رواية)، حيث يردف المؤلف - موضحاً المغزى من هذا التعيين - بقوله: «ليس هذا بالضبط ما أريد قوله، أو إنها أفكار مرتجلة Improvisés، أو أن هذا (الأثر الأدبي) لم يكن موجهاً للنشر».

إنها نصوص خاصة بـ«الكاتب الناظم» Epitexte auctorial، كما تعد، كذلك، معبراً نحو الانفتاح على العوالم الخارجية للكاتب، والاستئناس بشهاداته وتصريحاته التي لا تخلو هي الأخرى من قيمة أدبية.

وكيفما اختلفت المواقع، فإن العتبات والنصوص المحاذية بقسميها (المحيطة واللاحقة)، تظل الموقع النموذجي الوسيط لقيام تداولية أولية في حدودها الدنيا. كما أنها تشكل نقاط تماس أساسية للتأثير على الجمهور الجاهز لتأمين استقبال Accueil لائق بالنص، والعمل على توجيهه نحو قراءة أكثر ملاءمة. إلا أن ما هو متفق عليه، هو أن هذه العتبات والنصوص تحيط بالنص وتصاحبه، وتعطيه مداه «وشكله الحضوري؛ لأنها تؤكد حضوره في العالم، وتدعم تلقيه واستهلاكه في شكل ما يعرف الآن باسم «الكتاب»».

مصادر العتبات والنصوص المحاذية

يلح جونيط على أن تسمية النص المحاذي (سواء تعلق الأمر بالنص المحيط أو بالنص اللاحق) رهن بتوفر شرطين أساسيين، أولهما: قصدية المؤلف، حيث تحضر هذه القصدية في نية تدبيج عنوان جميل أو مقدمة مثيرة أو تعين جنسي مفارق، وثانيهما: مسؤولية المؤلف على ما يقدمه داخل مؤلفه، وبالتالي يصعب على الباحث اعتبار ذلك النص نصاً محاذياً ما لم يتحمل الكاتب مسؤوليته في ما يقترحه على قرائه.

وبالنظر إلى مجموع العتبات والنصوص المحاذية، سنجد أن مصادر هذه النصوص بالدرجة الأولى هي: إما الكاتب نفسه أو الناشر.. ويتم إنجاز هذا النص المحاذي لحظة وجوده على قيد الحياة Anthume. ومثال ذلك: العنوان والمقدمة الأصلية، وكذا التعليقات الموقعة من قبل الكاتب و التي يتحمل كامل المسؤولية فيها.

كما أننا قد نصطدم أحيانا بنصوص محاذية، تضاف من قبل الناشر بعد وفاة صاحب الكتاب Posthume، وذلك راجع إلى أننا لا نستطيع التحكم في عدد طبعات الكتاب. فالكاتب معرض للفناء بينما يبقى الأثر الأدبي خالداً، ويغدو بعد ذلك في يد الناشر، يتصرف في بعض نصوصه المحيطة، سواء بالإضافة أو التعديل أو الحذف حتى يصبح الكتاب في متناول الجمهور في الأزمنة اللاحقة.

كما تجدر الإشارة إلى أن مقاربة العتبات مسألة لا حدود لها، وهذا راجع إلى تعدد الطبعات والإضافات التي تضاف إلى الكتاب بتداخل مباشر (أو غير مباشر) من الكاتب أو الناشر أو الرقابة.

وظائف العتبات والنصوص المحاذية

ما من عتبة إلا وتحمل دلالة ما أو تضطلع بوظيفة من الوظائف، ولا يمكن لها أن تكون بريئة في وضعها وموقعها وتركيبها، مادام يتعين عليها أن تواجه بياض الصفحة الأولى، وتعمل على تخفيف حدة التوتر والقلق الذي يعتري القارئ، وهو يشرع في تلقي الأثر الأدبي.

إن القوة التلفظية لهذه العتبات، هي التي قادتنا، ضمنياً، نحو الجوهري الذي هو البحث عن بعدها الوظيفي. فكل عتبة، في جميع تمظهراتها، هي خطاب خاضع، مساعد وجاهز لخدمة شيء آخر، تبرر وجوده، سواء أكان وراء هذا الوجود النصي استثمار جمالي أم أيديولوجي (عنوان جميل، مقدمة سجالية، صورة مثيرة...).

كما أن كل عتبة تمثل التعبير عن موقف ما، وتضطلع بدور أساسي في ولوج القارئ إلى عالم الكتاب وتوغله التدريجي فيه، لأنها تحدد ملامح هوية النص، وتقدم عنه إشارات أسلوبية ودلالية أولية،

وتبني كوناً تخييلياً محتملاً، كما توفر معلومات في حدها الأدنى عن النص المرتقب (المتن المركزي). ذلك أن القارئ يستبق معرفة النص الغائب من خلال المعطيات الأولية التي ينثرها الروائي على عتبات النص، وفي مداخله الافتتاحية.

إن كل هذه العلامات المحيطة بالنص هي عبارة عن ملفوظات حول الرواية، «تسميها وتعينها، وخطاب حول العالم». فقد تكون للعتبة وظيفة محضة، وهذا ما يتبدى في: اسم الكاتب وتاريخ النشر، كما أنها تقود إلى التعرف على قصدية ما، أو على تأويل محدد متصل بالكاتب. وهذه هي الوظيفة الأساسية لأغلب المقدمات أو التعيينات الجنسية Indi-cations générique التي نجدها على أغلفة الروايات، وذلك بالإضافة إلى أن جنس الأثر الأدبي (رواية على سبيل المثال) لا يعني أن هذا الكتاب (رواية) ولكنها تنطوي على إشارة ضمنها مفادها: «رجاء اعتبروا هذا الكتاب رواية».

بالإضافة إلى ذلك، فالعتبات تلعب دوراً أساسياً في تجسير العلاقة بين خارج النص (الواقع الخارجي) وداخله (الواقع النصي). في هذا السياق، يعتبر كلود دوشي أن كل عتبة تضطلع بدورين مركزيين: فهي في آن واحد تفتح عالماً وتغلق عالماً آخر، كما تميز داخلاً هو النص عن خارج هو ما قبل النص.

فالعتبات هي، إذن، فضاء بيني (تجسيري) بالدرجة الأولى، لأنها تمكن القارئ من العبور السري من عالم اللانص (الخارج) إلى عالم النص (الداخل)، كما تخفف عليه وطأة القلق الناتج عن التردد والارتباك الذي يستشعره في لحظة إقباله على ولوج عالم الكتاب.

بناء على ما سبق، فإن وظائف العتبات تتنوع وتتداخل، وذلك بتعدد وتنوع هذه العتبات ذاتها. ويمكن إجمال وظائفها كما يلي:

- وظيفة تسمية النص: هذه السمة تشكل الطابع المألوف في تصورنا لطبيعة، ووظيفة هذه النصوص (العنوان هو بمثابة اسم للكتاب).

- وظيفة التعيين الجنسي للنص: لابد للكتاب من أن يندرج في سلسلة أدبية معينة، تشر عن وجوده في دائرة الإنتاج الأدبي عامة. ويضطلع بهذه الوظيفة كل من التعيينات الجنسية (رواية، قصة، مسرحية...) والعناوين ذات الميسم الشكلي.

- وظيفة تحديد مضمون النص والغاية منه: وهي وظيفة كل من عنوان صفحة الغلاف والعناوين الداخلية ذات الميسم الطيمي من جهة، كما نجد كلاً من الخطاب التقديمي والتنبيهات، وكلها نصوص تسعى إلى إبراز الغاية من تأليف الكتاب من جهة ثانية.

- وظيفة تحقيق عبور القارئ من خارج النص (اللانص أو الواقع الخارجي) إلى داخله (النص باعتباره لحظة تخييل).

بناء على ما سبق، يمكن القول إن العتبات تتموضع في موقع ثابت، تمتد من «صفحة الغلاف الأولى» Premiére page de couverture

(ويمكن أن نسميها كذلك: «صفحة العنوان» Page de titre، حيث يتموقع العنوان على «رأس الصفحة» T^ete de pageأو «وجه الغلاف») لتشمل، في الأخير، حد «الصفحة الرابعة» (أو ظهر الغلاف) Quatrieme page de couverture.

يستتبع ذلك ضرورة النظر إلى العتبات المحيطة من زاويتين مفصلتين:

الأولى: الرؤية إلى العتبات والنصوص المحيطة باعتبارها وحدة متناغمة، تنسجم فيها عناصر الخطاب الروائي، انطلاقاً من العلاقة الجدلية بين مكونات العتبات والنص المركزي. حيث تتمفصل العتبات المحيطة مع بنيات النص الداخلية وتتفاعل معها، لتنصهر في نسيج الكل النصي.

الثانية: الرؤية إلى النص المحيط بصفقته علامة نصية مؤثرة على كيفيات، وضروب تصريف شؤون الفعل القرائي، يتم من خلالها تضمين الاستراتيجية الفنية للكاتب.

كل ذلك وغيره، يشكل طوقاً مادياً وأدبياً يحاصر كل المحاولات التسللية التي يقوم بها القارئ من كل جهات النص، والتي تتم بمنأى عن توجيهات هذه النصوص. إذ يقتضي الدخول إلى عالم الكتاب مراعاة «جملة من الطقوس ومجاوزة عدد من المنافذ، مثال ذلك العنوان الفوقي (.....) ثم العنوان التحتي (.....)، فالتوطئات ونصوص الإهداء والإشارات الاستهلالية إلخ. ولا تكون العودة إلى عالم الواقع إلا بعبور مخارج، كالملاحق وغيرها من النصوص التي تذيل بها الكتب».

واقع اللسانيات في العالم العربي

• بقلم: د. مصطفى غلفان

• إغناء الثقافة العالمية لا يتم في إطار قراءة تمجيدية
• مبدأ العلاقة الذي يقوم عليه المنهج البنوي متداول عند اللغويين العرب
• الثقافة اللغوية العربية لم تنل حظاً من اللسانيات قياساً مع اللغات الأخرى!

قليلة هي الدراسات اللسانية العربية أو الأجنبية المعاصرة التي حاولت تقييم صلات البحث اللساني العربي بنظيره العام، وليس بين أيدينا مثلاً محاولات إيجابية من قبيل ما صنع تمام حسان في «مناهج البحث في اللغة» (1955) أو «اللغة بين المعيارية والوصفية» (1957) أو كتاب محمود السعران «علم اللغة: مقدمة للقارئ العربي» (1962). لقد ساهمت هذه الكتابات حينئذ في توضيح الأسس المنهجية والنظرية التي تقوم عليها اللسانيات العامة مع موازاتها بالخطاب اللغوي العربي القديم.

لكن الجانب المتعلق بتفاعل الخطاب اللساني العربي مع اللسانيات في صورتها المتقدمة - أي بعد كل هذه التطورات المذهبة والتشعب الهائل - لم ينل بعد ما يستحقه من عناية بالرغم من أهمية هذه المقارنة وفائدتها بالنسبة للثقافة اللغوية العربية المعاصرة.

كيف تم توظيف اللسانيات في الثقافة اللغوية العربية المعاصرة؟ وما الذي استفادته اللغة العربية من النظريات اللسانية؟ وما هي الخصائص النظرية والمنهجية للخطاب اللساني العربي المعاصر في ضوء المبادئ العامة التي تقدمها لنا اللسانيات؟

واقع اللسانيات العربية

لاحظ بعض الباحثين «أنه كلما اتجهنا إلى تأسيس معرفة علمية حول اللغة العربية الفصيحة في مستوى المعرفة التي تؤسس حول لغات أخرى سواء أسسناها نحن أو أسسها غيرنا، فإن بناء هذه المعرفة يصطدم بعدة عراقيل تجعلنا لا نصل إلى مستوى المعرفة التي يتوصل إليها حول لغات أخرى وبالتالي نواجه بوضع قد تكون فيه الجهود المبذولة كثيفة لكن النتيجة هزيلة» □الفاسي الفهري تصور القضايا وتصور الحلول: جريدة أنوال عدد خاص باللسانيات رقم 24/ 1986○،

ولذلك فإن وضع البحث اللساني في الثقافة العربية لا يوحد بأي تغيير أو تطور بالقياس لما كان عليه الأمر في العهود السالفة، مما يجعلنا نقول إن الثقافة اللغوية العربية لم تنل حظها من اللسانيات كما حصل بالنسبة للغات أخرى.

«إن من ينظر نظرة سريعة إلى الدراسات اللغوية والنهضة العلمية التي وصلت إليها والمؤلفات التي كتبت حولها يظن أن ليس في العربية دراسات لغوية بالمفهوم المعاصر «خليل عمايرة: رأي في أنماط التركيب الجملي في اللغة العربية ص 58 المجلة العربية للعلوم الإنسانية. الكويت 1983○.

فما هو واقع اللسانية في الثقافة العربية راهنا؟ ما هي أسباب هذه الوضعية؟ وهل من طريق لتجاوز هذا الواقع؟ □لمزيد من التفاصيل حول واقع اللسانيات في الثقافة العربية يمكن الرجوع إلى: مصطفى غلفان: اللسانيات العربية الحديثة دراسة نقدية تحليلية في المصادر والأسس النظرية والمنهجية منشورات كلية الآداب عين الشق الدار البيضاء 1998○.

إشكاليات العلوم الإنسانية

في البداية نشير إلى أن إشكاليات اللسانيات العربية هي جزء من إشكاليات العلوم الإنسانية في الوطن العربي، ومن

أولى هذه الإشكاليات التي كان ولا يزال لها انعكاس على صيرورة هذه العلوم عندنا وفي طليعتها اللسانيات، أنها «لم تأت نتيجة تطور ذاتي طبيعي وتلقائي للفكر العربي في مواجهة واقعه بل كانت أحد عوامل التثاقف التي تعرض لها الفكر العربي الحديث، وهذا ما طبعها منذ البداية بطابع الأزمة، إذ اختلط فيها منذ البدء همان متداخلان: همٌّ المتابعة واستيعاب مظاهر التطور الفكري في العلوم الإنسانية والاجتماعية في الغرب وهمٌّ رصد واقع وفهم التحولات الواقع الاجتماعي نفسه» □ مجلة الوحدة عدد 50 / 1988 ص 3 الرباط○.

لا يختلف اثنان في كون اللسانيات في العالم العربي ليست استمرارا للفكر اللغوي العربي القديم، ولم تنشأ في أحضان الثقافة العربية وإنما وردت إليها من ثقافات أخرى غربية بالأساس. «لا يمكننا نحن العرب معرفة هذا العلم الجديد - أي اللسانيات - إلا من خلال نافذة اللغات الأجنبية الإنجليزية والفرنسية ذلك أنه للحق وللتاريخ وإنصافاً للعلم والعلماء لا يمكننا إلا أن نعترف بأن اللسانيات هي محض العقلية الغربية التي أنتجها» □ مازن الوعر: قضايا أساسية في علم اللسانيات ص 21○.

ونتيجة لنشأتها وقيامها في تربة غير عربية عوملت اللسانيات وغيرها من العلوم الإنسانية على أساس أنها «علوم دخيلة وأدوات للسيطرة مرتبطة بهيمنة الاستعمار والنظام الرأسمالي في مرحلة أولى. وبدأ التساؤل حول العلاقة بين ما هو معرفي وما هو إيديولوجي في هذه العلوم بين ما هو شمولي ومحايد وبين ما هو متميز وخصوصي، وبدأ التساؤل حول الهوية الإبستمولوجية والإيدلوجية لهذه العلوم وحول إمكانية استعمالها واستخدامها في معرفة وتوجيه المجتمعات العربية» □ مجلة الوحدة المرجع السابق ص 4○.

أنماط الخطاب اللساني العربي

وكما يحدث عادة إزاء كل ما هو وارد علينا، أفرز هذا الوضع التاريخي مواقف متباينة داخل حقل الثقافة اللغوية العربية فيما يتعلق بكيفية التعامل هذه اللسانيات «الوافدة» علينا، عكس كل موقف منها خطاباً لسانياً متميزاً نذكر منها:

- التشبث بالتراث اللغوي العربي القديم جملة وتفصيلا.
- التبني المطلق للنظريات اللسانية الغربية الحديثة.
- التوفيق بين المنظومة التراثية اللغوية القديمة والنظريات اللسانية الحديثة.

وكان لهذه المواقف أثر واضح على الدراسات اللسانية العربية الحديثة سواء فيما يتعلق بطبيعة الموضوعات المدروسة والرؤية المنهجية المتبعة أو في إنتاج المعرفة اللسانية نفسها والموقف الذي ينبغي تبنيه في التعامل مع اللسانيات مما يفسر موضوعياً وجود ثلاثة أنواع من الخطابات اللسانية في الثقافة اللغوية العربية المعاصرة. وهذه الخطابات هي:

× خطاب لغوي قديم يردد مختصراً أو شارحاً أو مبسطا تراث القدامى.

× خطاب لساني معاصر في مفاهيمه ومصطلحاته اللسانية وطرق تحليله واستدلاله.

× خطاب توفيقي حديث في لغته ومنطلقاته النظرية والمنهجية لكنه تراثي في نتائجه، توفيقي في أهدافه من حيث إنه يسعى جاهدا وبأي ثمن إلى التوفيق بين الفكر اللغوي القدمي ونظيره اللساني.

والكتابات اللغوية السائدة في المكتبة العربية هي إما من الصنف الأول أو الصنف الثالث، ويكاد هذا الوضع يوحي لمتتبع واقع اللسانيات في الثقافة العربية الحديثة أن مجال البحث اللساني العربي لم يعرف بعد أي إبداع أصيل يمكن اعتباره تحولا حقيقيا في الثقافة اللغوية العربية على غرار ما حصل في الفكر الغربي على يد «بوب» في كتابه «نظام التصريف» الصادر سنة 1816 أو«سويسرا» في «محاضرات في اللسانيات العامة» الصادرة سنة916 أو «بلومفيلد» في كتابه «اللغة» الصادر سنة 1933 أو «تروبتسكوي» في «مبادئ الصوتيات» الصادر سنة 1938 أو«شومسكي» في مؤلفاته العديدة ولا سيما «البنيات التركيبية» الصادر 1957 و«جوانب من النظرية التركيبية» الصادر سنة 1965 على سبيل التمثيل لا الحصر لبعض الأسماء والأعمال والتواريخ التي شكلت بالفعل محطات حاسمة في المسار التاريخي للسانيات في الغرب.

غير أن هذا لا ينفي وجود قلة قليلة من الكتابات المهمة التي تحرص على التقيد الدقيق بالمنهجية اللسانية والرغبة الأكيدة في إرساء معالم تفكير لغوي جديد على نحو ما نجده في كتابات كل من إبراهيم أنيس وتمام حسان وكمال بشر وعبد الرحمن أيوب وداود عبده والفاسي الفهري وخليل عمايرة وأحمد المتوكل.

موضوع اللسانيات وموضوع الخطاب اللساني العربي

مما يؤسف له في الدرس اللساني العربي الحديث - كما في كثير من قضايانا الفكرية المهمة - أننا نحتاج باستمررا وفي كل حين

إلى التذكير بأوليات اللسانيات ومسلماتها مثل موضوع اللسانيات والفرق بين اللسانيات والنحو والفرق بينها وبين فقه اللغة والقول بعدم تفضيل اللغات وما إلى ذلك من الأوليات التي تعد من ألفبائيات اللسانية. إلا أن متتبع الخطاب اللساني العربي يجد نفسه أمام تقديم من نوع آخر لهذه الأولويات بل يجد في كثير من الكتابات اللسانية العربية خروجا عن حدود العمل اللساني كما هو متعارف عليه عالميا.

من المعروف أن سوسور حدد موضوع اللسانيات تحديدا دقيقا عندما قال: إن الموضوع Objet الحقيقي والوحيد للسانيات هو دراسة اللغة في حد ذاتها ومن أجل ذاتها» □المحاضرات ص 317 الطبعة الفرنسية 1974○ إن هذا التحديد عادي جدا بالنسبة مثلا للسانيات الفرنسية أو الإنجليزية الحديثة التي تتخذ تباعا من اللغتين الفرنسية أو الإنجليزية موضوع لها.

لكننا حين ننظر في الكتابات اللسانية العربية التي تجعل من اللغة العربية موضوعا تشتغل حوله ويتمحور حولها جل اهتماتها باعتبارها نسقا صوريا في مختلف مستويات التحليل اللساني المعروفة، نجد أنها تكاد تعد على أصابع اليد الواحدة، وهذا وضع يثير التساؤل حول طبيعة موضوع اللسانيات وحدودها عندنا، إذ من المفروض أن التحليل اللساني يجب أن ينصب أولاً على اللغة كنظام صوتي أو صرفي أو تركيبي أو دلالي أو تداولي أيا كانت النظرية أو المنهج المعتمد لتحليل هذه الأنظمة اللغوية.

ومقابل وضوح الموضوع في اللسانيات من حيث إنها علم قائم بالذات بغض النظر عن النقاش العلمي الدائر حول التصورات النظرية والمنهجية المتعلقة بطبيعة هذا الموضوع (انظر ما كتبه تشومسكي مثلا حول مقاربة اللغة المجسدة خارجيا Externalised language approch ومقاربة اللغة المبنية داخليا Internalized language approch في مؤلفه المعرفة اللغوية 1986) لا نجد أي تعامل فعلي وحقيقي للخطاب اللساني العربي مع اللغة العربية. الخطاب التوفيقي لا يجعل من اللغة العربية موضوعاً له والخطاب التقليدي ما فتئ يردد ما وجده في كتب القدماء من معطيات وأمثلة، ولا يخرج الخطاب اللساني العربي المتخصص - رغم تميزه النظري والمنهجي - عن هذا المنوال إلا في حدود ضيقة تتعلق بتبسيط بعض الأمثلة والرجوع إلى بعض المعطيات المستقاة من اللغة العربية كما تتداول اليوم. لكننا لا نجد في كل الخطابات مفهوماً منهجياً وتصورا واضح المعالم للغة العربية كموضوع

للدرس اللساني أي اللغة العربية التي يمكن الرجوع إليها بشأن الأحكام الصوتية والنحوية والدلالية. إن اللسانيات العربية اليوم في حاجة إلى تدوين وعصر احتجاج جديدين يتلاءمان وواقع اللغة العربية ويسايران ما وصل إليه البحث اللساني عالميا.

ومن مفارقات الدرس اللساني العربي المعاصر أننا نجد كثيراً من الكتابات والدراسات اللسانية التي تدعو إلى ضرورة ربط مبادئ البحث اللساني بالنشاط اللغوي العربي القديم، وقد أصبحت هذه الدعوة لاحقا محور جل الكتابات اللسانية العربية حتى ليخيل للقارئ المتتبع أن موضوع اللسانيات ليس هو تحليل البنيات اللغوية وإنما هو قراءة الفكر اللغوي القديم.

إن هذا التحول في الموضوع خلق تقليدا لسانيا جديدا في الثقافة اللغوية العربية الحديثة أطلقنا عليه في دراسة أخرى «لسانيات التراث» وهي الممارسة اللغوية التي تستهدف دراسة الفكر اللغوي العربي القديم من حيث إنه تصورات ومفاهيم ومصطلحات وطرق تحليل في ضوء النظريات اللسانية الحديثة □انظر كتابنا المشار إليه أعلاه: مصطفى غلفان: اللسانيات العربية الحديثة○. يتميز هذا النوع من الخطاب اللساني بسعيه المستمر إلى قراءة مضامين التراث اللغوي العربي في ضوء ما تقدمه اللسانيات الحديثة من نظريات ومناهج للتحليل. ويستعمل «لسانيو التراث» شتى الوسائل للوصول إلى أن التراث اللساني العربي القديم يحتوي كل الأفكار والتصورات اللسانية الجديدة.

أنماط القراءة اللسانية للتراث اللغوي العربي

بيد أن اللسانيات المرتبطة بالتراث اللغوي العربي القديم لا تقدم لنا اتجاهاً متجانساً واحداً وموحداً بل نجد أنفسنا أمام مجموعة من وجهات النظر والمواقف الفردية المتفاوتة سواء من حيث طريقة التعامل مع التراث العربي أو النتائج المتوصل إليها، ويمكننا إجمالا أن نقسم لسانيات التراث إلى عدة تصورات سواء من حيث طبيعة الموضوع التراثي الذي تشتغل به أو من حيث الغاية التي تهدف إليها من وراء قراءة التراث أو المنهج المتبع.

من حيث الموضوع يمكننا أن نميز بين القراءات التالية:

قراءة شمولية: تتمحور حول التراث اللغوي العربي في كليته وشموليته باعتباره تصورات وطرق تحليل عامة في دراسة اللغة العربية وما يتصل بها من قضايا لا من حيث هي «تقنيات نحوية

وصرفية وبلاغية ومعجمية وإنما من حيث هي تنظير للظاهرة اللسانية عموما». □ عبد السلام المسدي: التفكير اللساني في الحضارة العربية ص 33 الدار ا لعربية للكتاب تونس 1981م.
ويعتبر عمل المسدي المشار إليه من أبرز الأعمال وأنضجها في هذا المجال.

قراءة قطاعية: تتمحور حول قطاع خاص من التراث اللغوي العربي كأن يتناول بالقراءة المستوى الصوتي أو الصرفي أو النحوي أو الدلالي أو البلاغي.. باعتبار هذه المستويات حسب لسانيات التراث تشكل في حد ذاتها نظرية عربية محددة المعالم تقوم على مبادئ منهجية خاصة بها، ومن أبرز الأعمال في هذا المنحى: عبده الراجحي: النحو العربي والدرس اللساني الحديث دار النهضة بيروت 1979 ونهاد الموسى: نظرية النحو العربي في ضوء وجهة النظر الحديث - بيروت 1980.

قراءة النموذج الواحد: أي القراءة التي تتمحور حول شخصية لغوية عربية يدرس فكرها اللغوي وتصورها لقضايا اللغة العربية على نحو ما نجده في القراءات الحديثة لفكر سيبويه وابن جني والجرجاني على سبيل التمثيل لا الحصر. من أبرز المحاولات في هذا الشأن دراسة عبد القادر المهيري عن ابن جني وأحمد المتوكل عن الجرجاني. وقد ترد هذه القراءات متضمنة في نفس العمل الواحد.

أما من حيث الغاية فإن القراءات تندرج كلها في إطار المشروع الفكري العربي الحديث الرامي إلى إبراز قيمة التراث اللغوي العربي وإعطائه المكانة التي يستحقها. والقراءة في هذا السياق رد فعل فكري إزاء الإشكالية التي يعيش الفكر العربي على إيقاعها منذ أزيد من قرنين وهي إشكالية الأصالة والمعاصرة.

ويمكننا إجمالاً تقسيم لسانيات التراث من حيث غاياتها إلى:

قراءة تفاعلية: تحاول إعطاء النظرية اللسانية العربية القديمة مكانتها اللائقة بها في إطار مراحل الفكر اللغوي الإنساني لخلق نوع من التفاعل بين الفكر اللغوي العربي القديم والنظريات اللسانية الحديثة وهو تفاعل يريد له أصحابه أن يقوم على الأخذ والعطاء والقرض والاقتراض كأن يتم إدراج بعض الأفكار اللغوية العربية القديمة في نموذج لساني حديث. وأبرز محاولة عربية في هذا السياق ما قام به أحمد المتوكل في أعماله الأولى حين حاول إعطاء بعض الأفكار اللسانية الواردة عند الجرجاني والسكاكي مكانة داخل نموذج النحو الوظيفي الذي يشتغل في إطاره وهو نموذج ظهر

في منتصف السبعينيات على يد اللساني الهولندي سيمون ديك □انظر أحمد المتوكل: قراءة جديدة لنظرية النظم عند الجرجاني مجلة كلية الآداب الرباط عدد 1 سنة 1977 وكذلك أطروحته بالفرنسية نظرية المعنى في الفكر اللغوي العربي القدمي منشورات كلية الآداب الربا 1982 ويمكن الرجوع لأعمال المتوكل في إطار النحو الوظيفي وهي عديدة ومتنوعة○.

قراءة تمجيدية: تنوع بالتراث اللغوي العربي القديم واضعة إياه في درجة علمية أعلى من اللسانيات الحديثة نفسها ومعتبرة أن الفكر اللساني العربي القديم أسبق تاريخيا من النظريات اللسانية نفسها. يقول أحد أصحاب هذا الاتجاه: «إن العرب بحكم مميزات حضارتهم أفضى بهم النظر إلى الكشف عن كثير من أسرار الظاهرة اللسانية مما لم تهتد إليه البشرية إلا مؤخرا بفضل ازدهار علوم اللسان في مطلع القرن العشرين» □عبد السلام المسدي المصدر المذكور ص 18○ والحقيقة أن هذا النوع من الخطاب هو السائد في الثقافة اللغوية العربية المعاصرة.

قراءة إصلاحية: تستهدف حسب أصحابها محاولة تجديد النحو العربي وتخليصه من «الشوائب والمعوقات» العالقة به مثل: التجريد والتعليل والحذف والعامل والتقدير. ومن أبرز هذه المحاولات ما قام به تمام حسان في مؤلف الشهير: □اللغة العربية معناها ومبناها. الصادر سنة 1973○ يقول تمام حسان إنه تمكن من صياغة جديدة تسمح بفهم أفكار النحاة العرب وتأويلها وتخلص النحو من شوائب ومصادر الشكوى منه». بل يذهب صاحب العربية معناها ومبناها إلى أبعد من ذلك مشيرا إلى أن ما قام به يعد «أهم محاولة شاملة لإعادة ترتيب الأفكار اللغوية تجري بعد سيبويه وعبد القاهر» □العربية معناها ومبناها. مقدمة الكتاب○ وفي نفس السياق يدرج عبد الصبور شاهين عمله المنهج الصوتي لبنية الكلمة العربية. دار الرسالة بيروت 1977.

أما من حيث المنهج المتبع في هذا النوع من الخطاب اللساني العربي فهو ما سمي بالقراءة أو إعادة التراث، وليس بين أيدينا فيما نعرف أي تصور متكامل عن منهج القراءة أو إعادة القراءة أي القراءة النموذج الذي ينبغي اتباعها في التعامل مع التراث اللغوي العربي، بل إن لكل قارئ للتراث اللغوي العربي طريقته الخاصة واجتهاداته في تأويل التراث وفهمه في ضوء النظريات اللسانية الحديثة. (عدا ما قدمه أحمد المتوكل في أطروحته الجامعية نظرية المعنى في الفكر اللغوي العربي

القديم 1982).

التراث اللغوي العربي والنظريات اللسانية الحديثة

أ: البنيوية

عندما ظهرت اللسانيات الوصفية في منتصف القرن العشرين بجهازها الواصف المتضمن لمجموعة من المبادئ المنهجية وتقنيات التحليل اللغوي التي لم تكن معروفة من قبل في الأنحاء التقليدية الغربية شرع بعض الدارسين من اللسانيين العرب في التنقيب عن جذور هذه اللسانيات الجديدة في أعماق التراث اللغوي العربي. وقد انتهت كثير من الدراسات إلى جملة من الأحكام بشأن هذه اللسانيات في علاقتها التاريخية بتراثنا اللغوي. قال البعض بوجود أصول المنهج البنيوي الوصفي وملامحه في تراثنا اللغوي. «فمدرسة الكوفة عرفت بأنها مدرسة وصفية»، و«النحاة الأوائل كانوا يتناولون الظواهر على أساس شكلي وهو مبدأ من مبادئ النحو الوصفي» □عبده الراجحي ص 58 ـ 59○، كما أن «المبادئ البنيوية الثانوية وراء التحليل الصوتي معروفة عند المفكرين العرب القدامى. فسواء قال الأوروبيون اليوم بمبدأ التضاد Opposition، وبالمقابلة Con-trast فكلا اللفظين يتقابلان مع ما يقول به ابن سينا من التمايز Dis-tinctive بين الأصوات». □محمد محمود غاني: أئمة النحاة في التاريخ ص 38 دار الشروق. بيروت 1985○.

ومبدأ العلاقة الذي يقوم عليه المنهج التربوي متداول عند اللغويين العرب، فابن جني «يورد مبدأ عاماً من مبادئ التحليل الوصفي للألسنة حين يتحدث عن الساكن والمتحرك فيقول إن الكلمة وحدها لا تكون مفيدة بذاتها، إنما تكون الكلمة مفيدة إذا كانت في جملة» □المصدر نفسه ص 56○.

مثل هذه الأحكام بشأن المقارنة بين التراث اللغوي العربي ونظيره الغربي كثيرة لا يمكن إحصاؤها وهي في جميع الحالات لا تضيف جديدا للدرس اللساني العربي ولا للسانيات ذاتها بل تخلق نوعاً من الاكتفاء بالذات باعتبارها في غير حاجة لهذه اللسانيات الحديثة.

ب: التوليدية التحويلية:

حين ظهر النحو التوليدي التحويلي على يد شومسكي وأتباعه تحول البحث اللساني العربي عن اللسانيات البنيوية باحثا عن مماثلة للتراث بهذه النظرية اللسانية الجديدةالتي بينت نواقص التحليل البنيوي، وكانت النتيجة أننا وجدنا جملة أخرى من الأحكام الجديدة المتعلقة بالتراث اللغوي العربي في ضوء النحو التوليدي التحويلي.. ومن هذا

القبيل القول «بأن مجمل استدراك شومسكي على البنيويين مستشعر في استطلاعات سيبويه في باب اللفظ للمعاني من أوائل كتابه» □نهاد الموسى: نظرية النحو العربي في ضوء وجهة النظر الحديث ص 46○.

يؤكد باحث آخر وجود مفهوم التحويل في الفكر النحوي العربي قائلا: والمفهومان مفهوم التحويليين (يقصد شومسكي وهاريس) ومفهوم الخليل وابن جني في منتهى النظر متواردان في نسيجهما الأساس» □نهاد الموسى المصدر المذكور○.

وتجمع كل الدراسات المندرجة في إطار هذا الصنف من الخطاب اللساني العربي أن التمييز بين البنية العميقة والبنية السطحية باعتباره أصلا في النحو التوليدي وارد في التراث اللغوي العربي، «إن علماً شاحناً من أعلام تراثنا هو عبد القاهر الجرجاني قد سبق شومسكي إلى تحديد الفروق الدقيقة بين العميق وغير العميق من عناصر الجملة حيث فرق بين النظم والترتيب والبناء والتعليق فجعل النظم للمعاني في النفس وهو تماما البنية العميقة عن شومسكي. ويذكرنا كلامه في الترتيب والبناء والتعليق بقواعد التحويل. أما البناء فهو البنية السطحية الحاصلة بعد الترتيب بواسطة الكلمات». □تمام حسان: النحو بين النظرية والتطبيق. مجلة المناهل عدد 7/8 ـ 1977 ص 124 الرباط○.

دراسات أخرى أشارت إلى أن المفاهيم التوليدية مثل العمل المستعملة في نموذج الربط والعمل عند شومسكي Gouvernrment and Binding 1981 وما بعدها معروف عند سيبويه □زكي حسام الدين. أصول تراثية في علم اللغة○.

القراءة ليست لسانيات

مثل هذه القراءات اللسانية أو اللسانيات القرائية، وما تتوصل إليه من نتائج تقول كلها بأسبقية التراث اللغوي العربي على النظريات اللسانية الحديثة وفي أحسن الأحوال بالتقارب والتشابه لا تراعي في أحكامها الشروط التاريخية والاجتماعية للمارسة الفكرية وحتى للتقدم العلمي راهناً، كما أنها بهذه الأحكام المتغيرة على التراث اللغوي العربي تجعل منه نظرية مطلقة القيمة وهذا لا يتناسب ومفهوم النظرية التي هي حقيقة نسبية قابلة للتجاوز الذاتي أو العام بالقياس لما يعرفه التفكير البشري من إنجازات جديدة، والمقارنة بين اللسانيات والفكر اللغوي العربي بهذه الكيفية يكون هدفها دائما هو تبيان أصالة التراث اللغوي. والحقيقة أن أصالة النحو العربي ليست مرتبطة البتة

باللسانيات الحديثة مهما بلغت هذه اللسانيات من درجات التطور العلمي. الفكر اللغوي العربي نظرية في اللغة لها مرجعيتها الخاصة بها. واللسانيات الحديثة لها مرجعيتها الخاصة بها والمرجعيتان معا نسبيتان وبالتالي لا يمكن تقييم الأولى في ضوء الثانية نظرا لاختلاف الأسس النظرية والفكرية.

إن تعامل الخطاب اللساني القرائي يكشف عن فهم عام جداً وتداول حدسي وتلقائي لمضامين النظرية اللسانية لأنه لا يأخذ بعين الاعتبار مصادرها الفكرية التي أفرزتها والإطار العام الذي أنتجها. مثلا ما تتناوله القراءة اللسانية من مفاهيم للمقارنة مثل: البنية أو العلاقات أو البنية العميقة أو البنية السطحية أو التحويل أو الوظيفة والقائمة طويلة ليست مفاهيم بسيطة قابلة للفرز والعزل النظري بهذه الكيفية التي نجدها في خطابنا اللساني. إن المفاهيم في اللسانيات أو في غيرها من المعارف والعلوم مفاهيم مرتبطة في جوهرها بمبادئ نظرية ومنهجية عامة على جانب كبير من التعقيد باعتبارها جزءا من شبكة من الإشكالات المتداخلة، فالمفاهيم ليست أشياء جاهزة هكذا، إنها أشياء تبنى نظريا ولها قيمتها في إطار نظري محدد لا في إطار عام أو مطلق.

والواقع أن هذا التقارب أو التشابه الذي يشار إليه بين التراث اللغوي العربي واللسانيات الحديثة خارج أي اعتبار زمني أو فكري ليس مهما في حد ذاته وليس له أي قيمة نظرية أو منهجية لأنه لا يقود إلى أي نتيجة من شأنها أن تطور البحث اللساني وتدفع به نحو أفق جديدة. قد يحصل الالتقاء والتشابه بين فكرين لهما جذور ثقافية مختلفة كما حصل بين بعض الثقافات الإنسانية؟ الأجدر بالقراءات التي لا تروم أي نزوع نحو الزعامة الفكرية المبنية على تضخم مبالغ فيه للذات الجماعية بل ما يتعين عليها القيام به وتوضيحه في إطار منهجي ونظري موضوعي هو كيف وضع هذا المفهوم أو ذك في هذا الإطار النظري أو ذاك؟ كيف يتم توظيفه في دراسة اللغة؟ ما علاقته بمفاهيم نظرية أخرى؟ أما انتقاء مفاهيم من هنا وهناك وعزلها عن السياق النظري والمنهجي الذي أفرزها فهي عملية ليس لها أي فائدة منهجية أو مردوية عملية.

إننا لا نأتي بجديد إذا قلنا إن من أهم القضايا اللسانية التي جاء بها سوسور ووتبنتها كل النظريات اللسانية هو أن موضوع الدرس اللساني هو دراسة اللغة في ذاتها ولذاتها وفي مستوياتها المختلفة. إن الخطاب اللساني الذي يعتمد القراءة منهجا له يهدف من خلال

تحليل التصورات والمفاهيم اللغوية العربية القديمة في ضوء اللسانيات لا يهتم باللغة العربية وبالتالي فهو لا يدرس بنياتها الصوتية والتركيبية وما إلى ذلك. إن هذا النوع من الخطاب لا يصف اللغة العربية ولا يفسر شيئاًمنها علماً بأن هذا الوصف أو التفسير أو هما معاً هو الأصل الواجب اتباعه وهو الموضوع الحقيقي للسانيات العربية. هذا النزوع السائد في الكتابات اللسانية العربية نحو قراءة التراث اللغوي العربي يجعل المتتبع للخطاب اللساني العربي يشعر وكأن موضوع اللسانيات ليس هو اللغة كما هو متفق عليه عالمياً وإنما هو قراءة التلوث اللغوي القديم.

القراءة في إطارها الحضاري

لا شك أن توظيف اللسانيات ومبادئها في دراسة الفكر اللغوي العربي أمر مستحب كما أن دراسة هذا الفكر أمر لا مفر منه لوضع تاريخ يليق بمكانته وقيمته الحضارية. لكن البحث في هذا الاتجاه مهما كان مهماً وجاداً في توضيح مساهمة الفكر اللغوي العربي في الصرح الإنساني لا يطور البحث اللسان العربي الذي نرجوه وننتظره وهو الذي يتعلق أولا وأخيراً باللغة العربية وهو شرط إمكان اللسانيات العربية وقيامها على أسس علمية مقبولة.

إن خطابنا اللساني في هذا الاتجاه القرائي للتراث يعيد بأسلوب جديد ومفاهيم منتقاة من جميع النظريات اللسانية ما قاله القدامى من نحاة ولغويين وبلاغيين بل إنه يحملهم في حالات كثيرة ما لم يقولون. والخطاب اللساني القرائي حين يتناول هذه التصورات اللغوية القديمة يتناول جوانب خارجة عن اللسانيات ذاتها. ومعلوم أن دراسة اللغة في سانكرونية معينة - وهو الهدف من العمل الإنساني - لا يقتضي بالضرورة الرجوع إلى ما قاله القدامى.

إن الخطاب اللساني العربي المندرج في هذه الرؤية القرائية للتراث أقرب ما يكون إلى العمل الفيلولوجي من حيث إنه يضع كافة الشروح المساعدة على فهم وتأويل النصوص اللغوية العربية التي تحمل التصورات والأفكار اللغوية العربية القديمة في ضوء النظرات اللسانية الحديثة وكأن هذا التراث ملتبس أو مستعص على الفهم والإدراك. ولا يتعدى اللساني العربي المعاصر بهذا المعنى كونه شارحاً أو فيلولوجياً يحاول وضع الشروح المساعدة على آراء وتصورات القدماء لذلك فهو يجهد نفسه «من أجل تقديم فكر قديم من معاصريه (...)، يلجأ إلى استعمال ألفاظ وتعابير حديثة،

وهكذا يأتي الشرح يختلط فيه القديم والحديث عبر ألفاظ لا يربط بينها سوء إرادة الشارح» □علي أومليل: التوازن والتأويل: ندوة ابن رشد، منشورات كلية الآداب الرباط 1977○.

والنتيجة أن اللساني القارئ يؤول النصوص اللغوية القديمة حسب رؤيته النظرية والمنهجية وثقافته اللسانية المعاصرة فيحمل الأفكار والتصورات الواردة فيها ما لم تكن تعبر عنها أصلا.

ولن تفيدنا نتائج هذه المقارنات لأنها لا تفضي إلى شيء عملي يفيد تحليل اللغة العربية ذاتها لأنها مقارنات تتوجه إلى أفكار النحاة وتصوراتهم لا إلى بنيات اللغة العربية ذاتها كما مر بنا سابقا. إن دراسة اللغة آنيا يستلزم البدء بدراسة قواعد اللغة العربية وطرق اشتغالها والجهاز الواصف الممكن لها.

إن قراءة الفكر اللغوي العربي القديم ينبغي أن لا تنسينا ضرورة التمييز بين موقفين:

موقف حضاري تكون فيه القراءة فعلا وسيلة تكفل لنا التعرف على ذواتنا حضاريا وتسمح لنا بإبراز خصوصياتنا المعرفية تاريخيا. وفي هذا الاتجاه تعتبر القراءة وسيلة ناجحة للتعريف بالتراث اللغوي العربي لا باعتباره جزءا من الفكر العربي فحسب وإنما باعتباره أيضا محطة تاريخية مهمة في تاريخ الفكر اللغوي الإنساني.

موقف علمي ينبغي أن ينظر إلى التراث على أنه إنتاج معرفي محدد بإطار تاريخي وثقافي يوضح مصادره الفكرية ويرسم الخطوات والمراحل التي اتبعها لتحقيق جملة الأهداف الفكرية والسياسية والاجتماعية والدينية التي تطلبتها ظروف حضارية معينة. وكأي فكر إنساني فهو محدود معرفيا وزمنيا وبالتالي فإن صفات «المطلق» و«الكمال» و«السبق التاريخي» التي تلصقها به كل الدراسات اللسانية القرائية لا معنى لها، لأنها صفات لا تتلاءم وشروط النظرية العملية والحقيقة العلمية التي هي حقيقة نسبية علاوة على أن مقولة «ليس بالإمكان أبدع مما كان» تقول إلى الكسل والغرور الفكري والحضاري.

إن لسانيات التراث بالمعنى الذي ذكرناه في البداية ـ عندما تجمع بين هذين الموقفين العلمي والحضاري تصبح نوعا من الإديولوجيا العلمية التي تغفل المتطلبات المنهجية والإمكانات الإجرائية للعلم في مستوى التجربة التي تحاول البحث فيها: Ganguilhem G: Ideologie et rationnalite dans l'histoire des sciences de la vie Vrin p36 Paris 1977.

إن حرص هذا النوع من الخطاب اللساني على إبراز مساهمة العرب

في النشاط اللغوي القديم وهذا معطى تاريخي لا يمكن لتاريخ اللسانيات أن تنازع فيه يجب ألا ينسينا طبيعة العمل اللسانيات كممارسة لها موضوعها وأصولها وقواعدها وأهدافها والتي تختلف شكلاً ومضموناً عن اللسانيات كما تمارس في الخطاب اللساني العربي الحديث.

نحن واللسانيات أي موقف؟

من الملاحظ أن الأدبيات اللغوية العربية لم تتساءل عن كيفية تجاوز هذا الوضع المقلق الذي تعيشه اليوم كل من اللسانيات العامة والكتابات اللسانية العربية في كنف الثقافة العربية الحديثة. هل يكون تجاوز هذا الوضع بإلغاء كل مظاهر التعارض بين الخطاب اللساني العربي بخلفياته الفكرية التنوعة والخطاب اللساني العام بمنطلقاته النظرية والمنهجية طفرياً أي دفعة واحدة؟ أم أن التجاوز والانتقال من خطاب لغوي تقليدي إلى خطاب لساني متطور ينبغي أن يكون تدريجيا بإزالة العوائق والصعوبات من خلال إرساء مناخ فكري جديد يمكن من تخطي مظاهر التعارض بين الخطابين وبالتالي المساهمة في بناء فكر فكر لساني عربي متقدم على أسس متينة؟

لا تهتم الكتابات اللسانية العربية بتوضيح مواقفها من هذه المسألة على الرغم من أهميتها. لقد انخرط أصحاب الخطاب اللساني العربي المتخصص دفعة واحدة في إطار ما تقترحه النظريات اللسانية المعاصرة من نماذج لسانية بجميع حيثياتها المنهجية والتقنية وبكل أبعادها العلمية وحدودها التطبيقية ومسايرة ما جد فيها. نلمس ذلك بوضوح مثلا في كتابات الفاسي الفهري وأحمد المتوكل وخليل عمايرة.

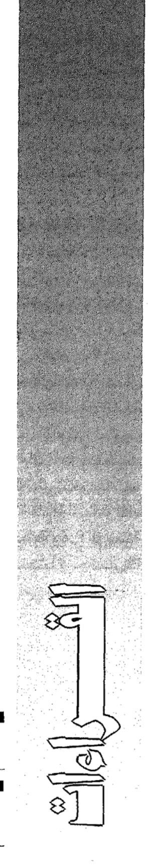
في هذا الضرب من الخطاب اللساني العربي ينتقل الخطاب اللغوي العربي من خطاب تقليدي إلى خطاب لساني متطور يوازي في كثير من جوانب النظرية والتطبيقية نظيره الغربي. ومما لا شك فيه أن مجمل الأسس النظرية والمنهجية التي يقوم عليها هذا الخطاب سليمة، ويكفي أن نشير إلى أن بعضها □كتابات الفاسي الفهري يوسف عون، باقر المرتضى في إطار النحو التوليدي (وأحمد المتوكل في إطار النحو الوظيفي)○ وصلت إلى مستوى عالمي أهلا لتصبح من المصادر الأساس في مجال مقاربة اللغة العربية لسانياً في هذا الاتجاه أو ذلك.

ومع ذلك يمكن القول إن الخطاب اللساني العربي المتخصص لم يتمكنمن أن يخلق لنفسه إطارا فكريا عاما يلائمه

ويسايره في أحضاء الثقافة العربية المعاصرة بالرغم من تفوقه النظري والمنهجي وتقيده المطلق بشروط الخطاب العلمي الدقيق. لم يتغير التفكير اللغوي إجمالا تجاه قضايا اللغة العربية، ما زال الفكر اللغوي التقليدي هو السائد والرائج، وما زالت كثير من المغالطات اللغوية والأفكار الخاطئة تتردد في الأوساط المعرفية والثقافية حتى الجامعية منها باعتبارها حقائق ثابتة لا تتزحزح، وعلى العموم ما زلنا نعيد تحاليل القدامى.

بهذا المعنى إن الكتابة اللسانية العربية المتخصصة تعيش وضعية «غربة» فكرية بسبب سوء فهم أبعادها وصعوبة مسايرة أبعادها النظرية والمنهجية وعدم قدرتها على تنمية التفكير اللساني العربي وتقويته في تعليم اللغة العربية ودراستها. نفتقر في هذا المجال إلى القدرة على التعامل التدريجي والتصاعدي من إطار نظري لساني إلى آخر مع ما تتطلبه هذه العملية من توفير التراكم النظري والتطبيقي ومن عناصر التوضيح والتمثيل انطلاقا من اللغة العربية وباللغة العربية.

إن إغناء الثقافة العالمية بالتراث اللغوي العربي، كما تهدف إلى ذلك القراءة يجب أن لا يتم في إطار قراءة تمجيدية تنويهية شعارها كما قلنا «ليس بالإمكان إبداع مما كان» وإنما يكون الإغناء والإبداع الحقيقيين من خلال تقديم أعمال لسانية تنطلق من بنيات اللغة العربية لنساهم بذلك في تطوير النماذج اللسانية العالمية بمعطيات من اللغة العربية على نحو ما نجد في أعمال عربية قليلة جدا، وتلك هي المساهمة الفعلية وهي الوسيلة الأهم للتعريف بلغتنا وبحضارتنا بأسلوب موضوعي مقبول.



■ «سيدات وآنسات»

عبداللطيف الأرناؤوط

■ «ضد التيار»

محمد بسام سرميني

قراءات في الابداع الكويتي المعاصر (١)

الابحار ضد التيار

بقلم: محمد بسام سرميني

قراءة نقدية في مجموعة «الرجال لا رموش لهم»

مي محمد الشراد تتمرد بالكلمات في نزعة غاضبة ضد كل ما هو خطأ

القاصة الكويتية الشابة مي محمد الشراد كاتبة مبحرة ضد التيار، تحمل كتاباتها نزعات لا حدود لها من المشاكسة والتمرد والعصيان، وتصب جام غضبها الصارخ، في وجه كل ما تراه خاطئاً، سواء أكان ذلك فيما يتعلق بعالم الرجال، أو بعالم الوطن، وهذا العالمان أثيران جداً لقلب الكاتبة، وإلا لما ثارت متمردة وصرخت بكل حنجرتها معلنة رفض الغش والزيف والكثير من العادات التي بليت وعفا عليها الزمن.

تبدأ مشاكستها من عنوان المجموعة الاستفزازي «الرجال لا رموش لهم»، والذي يفضح ويكشف عن انتقادات مريرة، والرموش كما

نفهمها هنا معادل موضوعي لعوالم شاسعة من الحنان والحساسيات المرهفة ذات التوتر العالي.

كما تتجلى مشاكستها في التعريف المتميز وغير العادي لنفسها على غلاف الكتاب:

«خريجة كلية الآداب، قاصة وشاعرة من الوطن العربي (المضاع)، المواليد: منذ الخروج من الضلع، كاتبة عمود في مجلة (لنا)، للمشاركة في الهم.. العنوان الإلكتروني للكاتبة».

كما يلفت نظر القارئ غلاف الكتاب الجميل للفنان: خالد محمد مصطفى، والذي يطغى عليه الأحمر الزاهي لزهرة شائق النعمان، وفي الزاوية العليا للغلاف صورة رومانسية حالمة لشابين عاشقين، ولعل تلك الألوان الزاهية، تكشف عن حالة شغف كبرى لعالم الفن التشكيلي، والموشى بألوان قوس قزح لدى الكاتبة.

عشر قصص امتدت على ما يقارب السبعين صفحة من القطع المتوسط، أنجزتها الكاتبة خلال عامي 2001/2002، وهذا يعني أننا أمام نتاج أدبي مولود في مطلع الألفية الثالثة، تلك الحقبة الموشومة أو الموصومة ببصمة العولمة، والتي ستترك ظلالها على فكر وقصص الكاتبة مي الشراد.

• الرمز والرمزية.. وأولى المفاتيح:

يشكل الرمز مفتاحاً هاماً للدخول إلى عالم قصص الكاتبة الشراد، وهذا الرمز يشف أحيانا ويلمح دون أن يصرح، وأحيانا ينغلق على نفسه ليترك للقارئ العديد من التأويلات والتفسيرات.

في قصة «عويل النوارس» تجسد الكاتبة حالة الحنين إلى الفردوس المفقود، ممثلا بزمن الغوص، والهولو واليامال.. كما تسعى إلى «أنسنة» المكان، ممثلاً بالأمواج والصخور والسيف: «تتبعثر.. تموت الصرخة في حلقي، تموت الموجة على الصخرة، وتذوب دموعها المالحة، والصخور ثابتة متحفزة مستقرة «ص/8 في القصة استنكار وصراخ ورفض للتحطم على صخرة بلهاء من صخور السيف، والصراخ تسعه جثث الغواصين في الخليج، وهنا رمز وإيحاء وإدانة واضحة لموت زمن الغوص ورجالاته العظام!!

والخلاص عند الكاتبة إنساني وشاعري، يتجسد بالعودة إلى الأصالة/ الغوص/ الفردوس المفقود، وهو بالتالي خلاص فني حالم، يتمثل في خطاب مؤلم مع الأمواج الحمقاء:

«لا تدفعيني لصخور السيف! سنتحطم، ستحطمنا.. لنعد إلى الأفق، لنرحل مع الغواصين أيتها الأمواج» ص/8.

والقصة كما نرى تحفل بالعديد من الرموز ذات الإيحاءات والدلالات النفسية العميقة، من مثل: الأمواج، الصخور، السيف، الغواصين... وتتساءل الكاتبة حين تسمع أصوات الطيور تأتي من بعيد تساؤلا مؤلماً:

«ماذا تقول النوارس؟ إنها تغني.. وهل يغني مخلوق في الخليج»؟! ص/9

أيضا يطغى الرمز ويسود في قصة «الجرح الكامن»؛ حيث المقبرة هي الرمز الموازي للمدينة، والجثث رمز للآدميين الذين ماتت مشاعرهم، وتعطلت أحاسيسهم:

«الطائرة ما تزال في المجال الجوي لأضواء المقبرة، خفت الرائحة قليلا.. ولكن بعض الجثث المسافرة معنا تنشرها» ص/9 وفي هذا إدانة صارخة لتلك المدنية الزائفة، والتي تتشوه فيها حتى طقوس الفرح، وتتحول مراسيم الزواج إلى ما يشبه مراسيم الولوج إلى اللحد!! إنها لاشك مفارقات قاسية تدلل على عمق اغتراب الكاتبة عن مجتمع يدّعي الحضارة والمدنية، ولكنه لا يعيشها:

«مدينتي قد صارت مقبرة، تفوح منها روائح الجثث المتعفنة السائرة بين شواهدها «ص/13».

•• عالم الألوان... ومفاتيح التشكيل:

تتقاطع القصص التي تنتجها الكاتبة الشراد كثيرا مع معالم الفن التشكيلي،وذلك من خلال الاتكاء على عالم الألوان واللوحات، حيث يتداخل الأبيض بالأحمر، والأخضر بالبرتقالي في توليفة فنية لافتة للنظر، إلى الحد الذي يصح فيه الزعم، أن الكاتبة لو لم تكن قاصة أو شاعرة، لكانت فنانة تشكيلية من طراز جميل.

ويتبدى ذلك واضحاً في قصة «لوحة جديدة»؛ حيث تعج القصة بألوان/ قوس قزح، ويكون انطلاق القصة مع اللون الأبيض، والأبيض رمز النقاء والصفاء والطهارة، وكذا كان الكون في بدء الخليقة، قبل أن يشوهه عبث العابثين: «أمام اللوحة البيضاء وقفت».

ثم يأتي الأحمر، ويلطخ نقاء الأبيض، ولعله هنا الدم المسفوك، وفعل القتل: «رفعت الفرشاة، ونثرت بقعة حمراء، تركتها تمارس حماقتها بحرية على الأبيض»، ثم يتوالى كرنفال الألوان، ولكل دلالاته النفسية والاجتماعية، فالأزرق لون/ الكويت المستتر؛ «البحر أزرق... الأبراج زرقاء.. لوحات الإعلانات.. حتى منتخب كرة القدم أزرق»!!

والبرتقالي لون مغناج، والأصفر لون الوحام والنفاس، والعلاقات/ البنفسجية مبهمة، لدرجة أن السلام/الأخضر لم يقو على تطويقها.

وإذا ما عرفنا أن هذه الألوان، خلفت على البياض الذي كان «امرأة بلا فم تحلم بالعويل»، أدركنا كنه العلاقة الحميمة بين المرأة والألوان، إلى الحد الذي فيه بـ«أنثى الألوان»، أنثى قوس قزح.

وفي إطار الشغف الجميل بعالم الألوان والتشكيل تأتي قصة «نساء في دوامات لونية»، ونلمح هنا أيضاً

القصدية في الربط بين النساء من جهة، والألوان من جهة أخرى، كما رأينا في القصة السابقة، ولعل ذلك يفسر العلاقة الحميمة بين المرأة والألوان، متمثلة في: عالم المكياج... وعالم الأزياء..

ونلاحظ هنا أن القاصة اعتمدت طريقة التقطيع القصصي، فكنا أمام أربعة مقاطع، يمثل لكل مقطع لون من ألوان الطيف، ولكن اللافت للنظر هنا أن البداية هنا كانت من الأخضر: «في دوامة الأخضر المشتاق إلى بعضك أقبع»، ثم ذهب الحبيب، «وتركها تبحث عن أحمر تمارس فيه نزقها».. ولاتكتفي القصة بالألوان، بل تجاوزه إلى الربط بين البشر الذين ماتت أحاسيسهم، وبين التماثيل؛ ففي إدانة واضحة وفاضحة لتلك الحواجز المقيتة، بين المرأة والرجل، يتحول الناس إلى تماثيل من حجر:

«تمر الساعات، فأجد نفسي قابعة في دوامتي الخضراء، أحضن بياض ثياب الغائب، وأنتظر / بجماليون على طراز آخر، يجعل مني تمثال / فينوس الذي لا يأتي» !! ص / 33.

القصة عدا عن إيحاءاتها ودلالاتها اللونية / التشكيلية والجمالية، تحفل بالكثير من أشكال الإدانة والتعرية لفساد العلاقة بين الرجال والمرأة؛ فبالإضافة إلى التنديد بتجاهل الرجل الشديد للمرأة، وإقامة السدود المنيعة بينه وبينها، إلى تحمل المرأة وحدها لعار وتبعات الخطيئة، حيث يبدأ «نزف الأماني والأحلام والأخلاق والغرائز تحت الجلد»، مروراً بالعلاقات الزوجية، الملوثة بالخيانة والفضيحة» إن زواجنا هذا لن يعني شيئاً لكلينا، لكل منا حياته الخاصة» !!، وانتهاء بالغيرة حتى بين الأخت وأختها، والتي تنتهي بتقطيع رؤوس الورود وسقوطها ميتة:

«هبطت يدها رويداً، بدأت تضيق، ويسقط رأس وردة.. رؤوس صفراء مقطوعة، والأعناق قائمة في الوعاء» ص / 39.

الفنتازيا والتجريب.. أقفال بلا مفاتيح!!

مي الشراد قاصة متعطشة للتجريب والفنتازيا، إلى الحد الذي يقودها إلى التهويم وخلط الأوراق، وتحطيم كل القواعد المنطقية، ولا غرابة في ذلك فالقاصة تعيش في عالم حافل بالمتناقضات، يرفع من يشاء، ويدوس من يشاء، متجاوزاً كل الأعراف الإنسانية الخلاقة والجميلة.

في قصة «فنتازيا الفرار»، نجد الزنازين الزجاجية، حيث «الليل عباءة الهاربين»، و«الفجر قافلة المهاجرين»، هنا تتداخل الأمور، وتضيع الحدود الفاصلة بين الأشياء، وتغدو الأمور تسير في الاتجاه المعاكس:

«خرجت مهرولا للبحيرة إذ رحت في الكابوس ركضت في ممرات الملح حافياً، سيدة تلبس حذاءها على رأسها، وقدماها معدنيتان» !! ص 66.

وتبلغ الفنتازيا ذروتها في قصة

«تحت الجنة أقدام الشياطين»، تدور أحداث القصة في عاصمة الضباب / لندن؛ حيث البرودة إلى درجة الصقيع والتجمد، البرودة إلى درجة الاختناق والغثيان، البرودة إلى درجة القتل والإجهاض!!

«ما عدت أطيق هذه البلدة، لا تشبهني.. تمارس الجنس على أي رصيف... بردانة أنا» !!وتختتم الكاتبة قصتها بهذه الحوارية الأليمة:

«ما عاد عندي مبدأ.

- واضح أنك أجهضته مع طفلك.

- ألا تفهم؟ ما كان يمكن أن يعيش.

- المبدأ أم الطفل؟! ص / 53.

ونرى ذات الأجواء الكابوسية التجريبية في قصة حدث ذات سكرة»، حيث السماء تمطر وطناً، وأي وطن؟!

في هذه القصة تتكسر حواجز الزمان والمكان، وتتداخل الأفعال بردود الأفعال، وتختلط ملامح الشخصيات ، فتغدو بمثابة شخصية واحدة ثملة / قلقة / ضائعة / ومستلبة:

«مرّ بي القهر صدمني بكتفه.. ألتفت أحييه.. لولا أن مضى مسرعاً» !!

ولا ترى الكاتبة خلاصا من هذه الحال الممض والموجع إلا بالمناجاة والحلم، ولنستمع إلى هذه الحوارية بين الأصدقاء الثلاثة المشردين:

- أحمد: لِمَ لم يرسموا علمنا؟!

- شاكر: ليس عندنا علم موحد.

- أنا: كل الأعلام تصغر في ذات المربع.

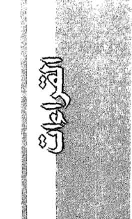
- شاكر: يوحدوننا غصباً عنا!!

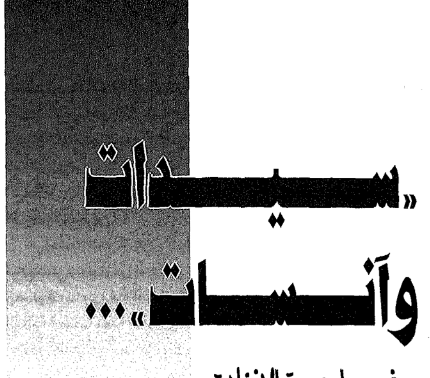
- أحمد: انظروا السماء تمطر وطناً، يخفق في السماء والخارطة من ريح الغيم!!

مفتاح المفاتيح!

إن الكاتبة مي محمد الشراد صوت أدبي نسائي يعد بالكثير، وإذا كان أول الغيث قطرة، فإن هذه القطرة بقدر ما كانت لاذعة وحارقة، كانت مبشرة وواعدة.

تعمل القاصة بدأب وجهد على إيصال صوتها والفكرة التي تؤرقها، تسبح ضد التيار، جريئة في أطروحاتها الفكرية، معاندة ومشاكسة لا تعرف المدارة ولا المحاباة، متجددة في لغتها وأسلوبها القصصي، ومن قصة «الجرح الكامن» نرى أن نقتطف هذا المقطع، نختتم به دراستنا، وندلل من خلاله على التلاحم والتناغم الجميل بين اللغة والفكرة عند مي الشراد: «يا للفظاعة، ألا تعرف.. يا لقبح الجروح المندملة.. الناتئة على الإهاب الذي كان أملس، قبل أن تمتد إليه الأصابع المسكونة بعقدة الفضيحة، تغلق الجرح، وتحبس الدم الفاسد في الجسد.. الذي كان جسدي» ص / 12.





«سيدات وآنسات»...

المبادئ في مواجهة الانفلات

• بقلم: عبداللطيف الأرناؤوط

• خولة القزويني تتوجه إلى الفتيات بأفكار سامية

• الرواية أقرب إلى الواقعية في ربط المشكلة بالمجتمع

يذهب منظر والأدب الإسلامي في مختلف فنونه الأدبية الشعرية والنثرية إلى أنه امتداد طبيعي للأدب العربي بعد صدر الإسلام، إذ أفرزت العقيدة الإسلامية اتجاهاً جديداً في الأدب بدأ الدفاع عن العقيدة في مواجهة خصومها. وكان له أثر كبير في شعر الأحزاب السياسية. وفي العصور اللاحقة برز الطابع الإسلامي للأدب العربي في تمجيد المعارك التي خاضها العرب المسلمون في مواجهة الروم والفرس والفرنجة، ثم في الشعر الصوفي والمدائح النبوية.

أما في النثر فأبرز آثاره تتجلّى في الخطب السياسية والدينية والوصايا والقصص الديني التي أخذ بعضها طابعاً مسرحياً، وكانت تهدف إلى تقوية العقيدة الدينية

وتعزيزها ودعمها في مواجهة العقائد الأخرى، وفي الآثار الأدبية التي كانت تتناول المواعظ والزهد أو شرح المبادئ الإسلامية، وتبصّر المسلم بشؤون دينه الحنيف ومبادئ الشريعة السمحاء.. إلا أن القصة والرواية بمفهومها المعاصر، بدأتا بحكم اقتباسهما من الغرب بعيدا من التأثير الديني، باستثناء بعض الروايات التاريخية العربية الإسلامية كأعمال معروف الأرناؤوط، وجرجي زيدان، وعلي أحمد باكثير، وكتاب الجيل اللاحق أمثال: محمد حسين هيكل، وطه حسين.. وهي أعمال فنية تستلهم التاريخ الإسلامي والسيرة النبوية.

ونشهد اليوم في الأدب عامة والرواية خاصة لوناً من الانعطاف الديني بتأثير الصحوة السياسية والنزعة الأصولية في الفكر المعاصر، وهي نزعة ضمت شتّى الاتجاهات والتيارات الفكرية الإسلامية.

وتأتي الأعمال الروائية للكاتبة الكويتية «خولة القزويني» ضمن إطار هذا التوجه الإسلامي، إذ تجهد أن تمثل في أعمالها سموّ المبادئ الإسلامية وعظمتها، وأهليتها في أن تكون مبادئ للسلوك في كل زمان ومكان، في مواجهة نظريات تحرير الإنسان الوافدة من الغرب، وهي مبادئ وشعارات دخيلة في نظرها، ولا تصلح أن تكون مبادئ إنسانية للمسلم بسبب تعارضها مع روح الإسلام وقيمه، فالتحرر الذي دعا إليه الغرب للرجل والمرأة، والحرية التي نشرها لهما، إنما كان تحللاً من قيم وتقاليد وأعراف أصيلة أدّى إلى ضياع الإنسان المعاصر، وخروجه عن دائرة تعاليم دينه، واضطراب الأسرة وتفاقم مشكلاتها بعد أن كانت متماسكة تضبطها القيم السماوية.. وفي ذلك تقول الكاتبة خولة بلسان إحدى شخصيات روايتها «سيدات وآنسات».

(إن ما نطمح إليه هو اتباع منهج سليم يشمل كل الناس رجالاً ونساء، ويتفق مع العرف السائد، فمجتمعنا مجتمع مسلم، وينبغي أن تكون القرارات النسوية فيه صادرة من منبع إسلامي يتفق مع روح هذا المجتمع، ويتماشى مع مسيرته التي اعتادها، فمن العبث أن نقوّم الانحراف بالخطأ، إذ يجب أن نعرف من هم الذين يصنعون لنا قراراتنا التي نجهل صبغة بعض الفئات السرية التي تحمل أغراضا غير واضحة ومحدودة) ص105. تدخل رواية «سيدات وآنسات» للكاتبة «خولة القزويني» ضمن إطار الأدب النسوي إن صحّت هذه التسمية، فموضوعها الرئيسي قضية تحرر المرأة، وشخصياتها الأساسية من النساء، وهي تتوجه إلى جيل الفتيات المسلمات، وتتبنى إيديولوجية فكرية وسياسية واضحة المعالم،

أما شخصيات الرجال فيها، فأشبه بنماذج مصممة غرضها إبراز علاقة المرأة بالرجل ضمن الأسرة، والأبطال الذين رسمتهم وهم: صلاح زوج السيدة هيام، والدكتور

علاء خطيب بطلة الرواية سلمى، وإبراهيم شقيقها، وفؤاد شقيق مدرستها سلمى ومرشدتها الروحية، هؤلاء لم يكونوا سوى ضحايا للمفهوم الخطأ عن حرية المرأة، أو ضحايا المجتمع المتمسّكين بالأفكار الوافدة، ويحارب المتمسكين بقيم الإسلام حول حال المرأة، وما يجب أن تكون عليه من الخلق القويم والعلاقة السليمة بالجنس الآخر، واختيار شريك الحياة وفق الشروط الخلقية القديمة بعيدا من الجاه والمال والتحرر الكاذب والقيم المادية.

بطلة الرواية «هيام» سيدة بارزة من سيدات المجتمع العصري في بلدها، تحمل شهادة الدكتوراه من أرقى الجامعات الغربية، وتعمل مديرة في الشؤون الاجتماعية، تمتلك شخصية سلطوية، وتؤمن بالأفكار الليبرالية الغربية المتصلة بتحرير المرأة، وبكل ما قدّمه الغرب من بدع، تحتقر زوجها «صلاح» لأنه أدنى منها ثقافة وطبقة اجتماعية، وتعامل أولادها بقسوة وسلطوية، وجُرفها عملها ومركزها الوظيفي إلى إهمال شؤون أسرتها، ودفعتها أفكارها العصرية إلى فرض إرادتها في منزلها دون أن تفسح لأفراد الأسرة فرصة النقاش والحوار واتخاذ القرارات.

ضاق زوجها بواقعة الأسري، فارتمى بأحضان امرأة أخرى مطلّقة ذات ماضٍ مشتبه به، لكنها وفّرت له الحنان الذي كان يتوق إليه، فوجد فيها معنى «لحياته. أما ابنته «سلمى» فنشأت مسحوقة تحت سلطة أمها التي شاءت أن ترسم لها مصيرها حس تصوراتها، لكن الفتاة كانت قوية الشخصية تعلقت بالدين، ونفرت من جوها المحموم والخلافات العائلية وعتوّ أمها، وأفكارها التحررية، انعكس ذلك على دراستها، ثم تحوّل غضبها إلى مخالفة أمها ورفض كل ما تقدمه لها. رفضت أن تقيم لها الأم حفلة عيد ميلاد بمعناه الغربي، وأن ترتدي فستان العيد الثمين، وتعزّز شعورها الديني بتأثير مدرّسة لها كانت ترشدها روحياً، ولم تنجح الأم التي تدعي خبرة عالية في الشؤون الاجتماعية، وبسبب إهمالها رسب ولدها «إبراهيم» في صفه، وانجرف تحت تأثير أصدقاء السوء إلى تعاطي المخدرات.

بذلت الأم جهدها في معالجته إلى أن شفي، ثم أرسلته إلى أمريكا للدراسة، وسعت إلى اختيار خطيب لابنتها الدكتور «علاء» خريج الجامعات الغربية وسليل أسرة غنية دللته حتى فسد. حاول علاء أن يخضع «سلمى» لمشيئته، لكنها رفضت كل إغراءاته، وأدرك أن توجيهها مصدره مرشدتها، وأنها تتردد إليها وتجتمع بأخيها «فؤاد» الشاب المتمسك بقيم دينه، والمدافع عنها، وتمكّن «علاء» بنفوذه من فرض شتى المضايقات عليها وعلى أمثالها من الدعاة والمرشدين الذين يحاولون غرس المبادئ الإسلامية القوية لدى الجيل، وتعرضوا

للمطاردة وغضب السلطة التي رأت فيهم خطراً عليها، وكان أكثرهم من الطبقات الفقيرة، فسجنوا وطردوا من أعمالهم، وحُرم أبناؤهم من حقهم في فرص متكافئة في التوظيف والتعلم، وكانت ثورة «سلمى» عارمة لتصرّف خطيبها الشائن، فإنهارت أعصابها وخضعت لمعالجة طويلة انتهت بيأسها من مقاومة التيار الاجتماعي القاسي ورموزه الممثلة بأمها وخطيبها والسلطة، وفي غمرة يأسها قررت أن تستسلم وتخضع لهذه القوى، فقبلت الزواج من خطيبها لكن لم تمنحه قلبها، فأصبحت حياته معها عذابا وكأنها تنتقم منه.

وتدرّجت بها الحال إلى انهيار صحتها وماتت شهيدة قيمها السامية.

على الرغم من أن الكاتبة «خولة» انهت روايتها بأسلوب مأساوي فاجع، فإن الرواية بدت أقرب إلى الواقعية بأسلوبها، والتفاتها إلى ربط مشكلة البطلة بالواقع الاجتماعي، وتحليل تركيبته السائدة، إلا أن الحدود البيئية الزمانية في الرواية تبدو أكثر وضوحاً في النص من الحدود البيئية المكانية، وكل ما يعرفه القارئ أن أحداثها وقعت في بلد ما، وفي منطقة من العالم العربي الإسلامي، ويبدو أن الطابع الايديولوجي والسياسي فرضا على الكاتبة تجنب تحديد مكان الأحداث، وإن كانت الوقائع تدل على أنها تجري في منطقة اشتد فيها صراع الايديولوجيات بين ليبرالية مفتوحة على الغرب، وأصولية متشددة تتنازع البطلة وتبرز فساد الواقع الاجتماعي.

وتركّز الرواية على هذا الصراع الاجتماعي، وتبدو وجهات النظر المتعارضة داخل المجتمع العربي الإسلامي الذي يمثله الخليج العربي حيث اختار أفراده القيم الغربية المادية.

وتنحاز الكاتبة بوضوح إلى أصولية دينية، لكنها تذهب بعيداً في تحديد هوية هذه الأصولية السياسية، وإن كانت تدعو بصورة عامة إلى الجهاد في سبيل شر المبادئ الإسلامية وإرشاد الناشئة وتوجيههم، خاصة جيل الفتيات في مرحلة التنشئة التربوية، وتبرز أهمية التوعية والإرشاد في مستقبل حياة المرأة...

تستخدم الكاتبة الحوار والجدل في إبراز وجهات النظر المتعارضة حول التنشئة الاجتماعية، وأثر البيئة والثقافة والأعراف فيها، ويوحي اختيار الشخصيات بصراع آخرين الطبقات، فالطبقة الغنية ممثلة بأم سلمى وعلاء تقف بحكم نفوذها وتبنيها الأفكار التحررية والليبرالية الوافدة في مواجهة طبقة فقيرة مسحوقة ومغلوبة على أمرها تتمسك بقيمها الموروثة وتدافع عنها حتى الموت.

ولم تشأ الكاتبة أن تحسم الصراع. فلم ينتصر في النهاية طرف على آخر، وإنما نال الأذى كل

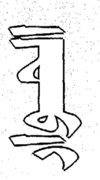
الأطراف، وانعكست آثاره على جيلين: جيل الكبار المحيط، وجيل الصغار الذي يرفض قيم الآباء، والذين أضعفت المدينة الغربية نفوسهم، فاستسلموا لمباذلها وعاداتها استلاماً يدعو إلى التحلل الاجتماعي وفساد الأسرة التي هي ركن أصيل في التنشئة التربوية. لم ينتصر أحد في هذا الصراع بل عانى الأفراد والمجتمع آثاره، وإن كانت الكاتبة تردّ مسؤولية ذلك إلى انحراف المجتمع وانحيازه للبدع الغربية في مواجهة الثقافة والأعراف العربية، وتخلّي الآباء عن قيمهم، إذ لحق الأذى بأم سلمى التي دمرتها معتقداتها التحررية المعاصرة فخسرت أسرتها، وكذلك زوجها الذي ترجحت حياته بين امرأتين متطرفتين سلوكياً، وآلت حياة الابن إلى الضياع في بلاد الغربة، مثلما ختمت حياة سلمى بالموت. فإذا تجاوزنا هذه الشخصيات السيكوباتية لم نجد من شخصيات الرواية سوى الخادمة «أم حمدان». والمربية «فاطمة» وأخاها «فؤاد» وصديقة «سلمى» «إيمان». وهي شخصيات متمسكة بقيمها الأصيلة، وكأن الكاتبة أرادت أن تؤكد أنه لا غالب ولا مغلوب في صراع اجتماعي حاد لا يقود إلا إلى المآسي والأضرار، وبدت نماذج للإنسان العربي المسلم المتمسك بمبادئ دينه وقيمه، وإن كانت هذه الشخصيات تعاني اضطرابا نفسياً واجتماعياً بسبب مواقفها المتشددة الراخضة.

والسؤال الذي يطرح نفسه حول هذا النمط من الروايات الذي يتبنى العقائد الإيديولوجية ويدعو إليها إلى أي حدّ يمكن أن تحتمل الرواية بمعناها الفني القدرة على أن تكون منبراً للشعارات والتوجيه المباشر.

ولم تسلم رواية «سيدات وآنسات» في رأي من التوجيه المباشر، فحملت ثقلا أيديولوجيا طغى على المستلزمات الفنية، فشخصيات الرواية نماذج ممثلة لأفكار سابقة أكثر مما هي شخصيات واقعية تنبض بالحياة، كما يعتمد السرد على لغة إخبارية تقريرية قد تحتاج إلى إسهام في جمالية الرواية يدعم رؤية الكاتبة.

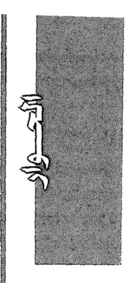
ونلاحظ قدرة الكاتبة على التصوير ودقتها في نقل الوقائع والجزئيات، ونجاحها في تقسيم روايتها إلى فصول قصيرة ضمن إطار حبكة فنية جيدة التصميم، إذ يشدّ القارئ تداخل خيوط هذه الحبكة وانسيابها الفني. فالكاتبة تملك موهبة الفن الروائي.

ويُحمد للكاتبة «خولة القزويني» خروجها أحيانا من السرد التقريري إلى المناجاة، كالمقاطع التي تخاط فيها بطلة الرواية «دفتر مذكراتها» فتشخّصه وتجعله إحدى الشخصيات في الرواية، وتبوح له بكل خوالجها، وكأنه صديق وفي.



■ الميهوبي:... وسقطت الورقة!

لويزة عمير



عزالدين الميهوبي:

«ورقة التوت»... سقطت عن العرب

أزمة المثقف في كيفية تصالحه مع ذاته المنهزمة وكيانه المنكسر

بادرة رابطة الأدباء الكويتية في التواصل العربي يثنى عليها

• أجرت الحوار: لويزة عمير

يعتبر الشاعر الجزائري عزالدين ميهوبي من أهم الأسماء الأدبية العربية الراهنة، وصوت ثقافي متميز له حضور قوي في مختلف المحافل والهيئات الثقافية العربية.

مجلة «البيان» التقته وأجرت معه هذا الحوار حول العديد من المسائل الثقافية بدءاً من مساره الشعري

والكتابي والإبداعي الحافل بالمجاميع الشعرية والملاحم الكبرى (الأوبرا) والمساهمات الفكرية عبر مختلف المجلات العربية... وكذا قضايا أخرى تعتمل في المشهد العربي كالعولمة وأزمات المثقف وإشكالية التبادل الثقافي بين الهيئات الثقافية العربية وغيرها من الفضاءات الثقافية والفكرية.

■ **الشاعر عز الدين ميهوبي أنت واحد من أهم الأسماء الفاعلة في المشهد الثقافي في الجزائر. كيف تستعيد لنا بعضاً من هذا المسار؟**

- لا أتصور أن واحدا مثلي يشتغل في حقل الكتابة منذ حوالي عشرين سنة يبقي مطالبا بعد هذه التجربة التي لاتزال في بدايتها بالنظر إلى حجم ما قدمته من تنويعات في مختلف فنون الكتابة والإبداع.. أولا لم يحن أوان تقويم هذه الرحلة لأنها مازالت مستمرة في الزمان والمكان، غير أنني كثيراً ما كنت في سياق الممارسة استوقفني قليلاً لأسأل هل ما أكتبه من شعر ونثر ومسرح مفيد فعلا متأخرة بسنوات عن زمن المجتمع، فأقول إن خللاً ما يعتور هذه التجربة، فلا جدوى من مواصلة المشوار.. وهنا أدفع نفسي بعنف إلى أسئلة مألوفة وتتردد كثيرا على ألسنة المبتدئين لماذا أكتب؟ لمن أكتب؟ هل يقرأني الناس.. وأصل إلى محصلة بديهية. هل كل من يغني بالضرورة يكون مطربا ناجحا ومتألقا؟ وهل كل لاعب يمارس الكرة هو أيضا نجم يصفق له الناس؟ وهل كل رسام يتقن استخدام الألوان هو فنان عبقري؟ ليس ضرورياً.. يكون عزاء الواحد منا أن يواصل الكتابة حتى لا ينتحر ويتلاشى كيانه.. ويقول أكتب وأكتب فربما قلت شيئا إن لم يهتم به الناس اليوم سيكون ذا قيمة في السنوات القادمة.. بدأت طالبا في الفنون الجميلة والأدب ثم تخليت عنهما إلى الإدارة حيث تخرجت من المدرسة الوطنية للإدارة في العام 1984 ومنها احترقت الصحافة إلى غاية العام 1997 حين ترشحت للبرلمان لفترة خمس سنوات وانتخبت مرتين على رأس اتحاد الكتاب الجزائريين وتفرغت نهائيا للكتابة والعمل الثقافي.

المثقف العربي يعاني في التعامل مع قضايا الحرية

هل الآخر ينظر إلينا كصناع حضارة أم كمتطرفين؟!

فتح عظيم

■ **ما هي أهم المراحل الشعرية في تجربتكم.. عن ماذا تتكلمون.. ما هي بؤر اهتماماتكم التي تنعكس في هذه التجربة؟**

- يعود أول نص شعري نشرته في صحيفة النصر إلى العام 1977 وكان بالنسبة لي آنذاك فتحاً عظيماً وحدثاً

لا ينسى.. وجاء فوزي بالجائزة الوطنية للشعر في العام 1982 كمنعطف في رحلتي مع الشعر ودخولي معترك الكتابة من أوسع الأبواب الأمر الذي مهد لي سرعة تبوؤ مكان محترم في واجهة الشعر الجزائري من خلال ديواني الأول «في البدء كان أوراس» في العام 1985 ومشاركاتي العديدة في محافل الشعر والإبداع وطنيا ودوليا.. أما فيما يتصل بالكتابة لمن، فأنا لا أتصور نفسي أكتب خارج دائرة الإنسان والوطن بأبعادهما فهما جغرافياً الشاعر الذي نشأ على أرض الجزائر.. فقد فتحت عيني على نضال شعبي وتضحيات أبنائه ولم يكن سهلا عدم الوفاء لهذا النضال المرير وهذه التضحيات الجسيمة ولو بالكتابة وتخليد مآثر جيل ثورة نوفمبر العظيمة في تجلياتها البطولية. وأتصور أن أزيد من نصف ما كتبت من شعر هو لقضايا الوطن والقضايا العربية والإنسانية.. ويتجه اهتمامي اليوم إلى استثمار التاريخ والتراث النوميدي القديم في أعمال شعرية مختلفة في بنائها الفني ولا حتى في طرحها.. فأنا أخوض عملية تجريب مستمرة لتجاوز بعض الفضاءات المستهلكة، فضلا عن اتجاهي للكتابة عن قضايا العصر وانقلاباته في نصوص أحسب أنها نالت استحسان نقاد كثيرين كما في ديوان «عولمة الحب.. عولمة وانقلاباته في نصوص أحسب أنها نالت استحسان نقاد كثيرين كما في ديوان «عولمة الحب.. عولمة النار».

الشمس والجلاد

■ المعروف عن الشاعر عز الدين ميهوبي أنه يتعدد ويتموقع في عدد من مشاهد الكتابة.. من الشعر إلى المسرح إلى الأوبيريت إلى الرواية إلى الصحافة.. كيف تتوزعون في هذه الأنماط؟

- التعدد ليس هدفا إنما وسيلة لتنويع أنماط التعبير، فأحيانا يكون الموضوع بحاجة إلى صيغة خارج الشعر، ولتكن المسرح، كما في «الشمس والجلاد» و «ماسينيسا» وأعمال أخرى في حين أن الأوبيريت اتجهت نحوها لإثراء تجربة المسرح في الجزائر، وأحسب أنني من الذين كرسوا هذا النوع من الفنون على خشبة المسرح وفي التلفزيون من خلال عشرات الأعمال التي صارت معروفة لدى الجمهور الجزائري وأهم تلك الأعمال «حيزية».. أما الرواية ويسرد جزءا من سيرتي الذاتية في السنوات الصعبة التي مرت بها الجزائر وقدمت في النهاية شهادة ضد النسيان.. وقناعتي أن «التوابت» ليست بالضرورة عملا تنطبق عليه معايير العمل الروائي الصرف.. فهي مزيج من تجارب مختلفة في الكتابة. نص مفتوح. أما الصحافة فهي حرفتي ومثلما أكتب في السياسة والثقافة فإنني أكتب في قضايا الرياضة والفن.. ولا أرى تناقضا بين هذه الأنواع فكلما كانت الرغبة شديدة في كتابة شيء مختلف عن الآخر تحققت هذه الرغبة إما شعراً أو مقالاً أو.. صمتاً.

صراعات وأزمات

■ كيف تقرأ واقع ما حدث في الجزائر خلال هذه العشرية.. وكيف تجلت هذه التراجيديا في أعمالك خاصة وفي أعمال الكتاب الجزائريين؟

- الذي حدث في الجزائر أكبر من أن يقرأ في سطور قليلة وبكلمات قد تكون باهتة أو عاجزة عن بلوغ معناها.. فالأزمة معقدة جدا بين سياسة وصراع مسلح واختلالات اجتماعية واهتزازات اقتصادية وانهيار أخلاقي وتشنج ثقافي وتراجع في أداء مؤسسات الدولة.. كل ذلك أنتج حالة من الاحتقان تسببت في أزمة دموية طال أمدها وانجرت عنها عواقب صار من الصعب تجاوزها أو الحد من تبعاتها. فالقراءة المبسطة لما حدث في الجزائر يمكن تلخيصه في عجز العقل عن أداء وظيفته الأمر الذي فتح أبواب العنف والإرهاب وكذا غياب الحوار والتواصل مما أدى إلى التناطح والتصارع. وأرى أن كتابات الأدباء الجزائريين مازالت دون حجم المأساة، أي كتابات مستعجلة وساخنة، وهذا في تصوري يعود لكون الأزمة مازالت قائمة، أي أن الكتابة من الداخل وهي انفعالية أو انطباعية، ورغم محاولات كتاب كثيرين تمثل ما حدث ويحدث في الجزائر والرغبة في تفكيك الأزمة والعنف بما يستجيب للحالة فإننا مطالبون ألا نتعامل مع الأعمال الروائية والقصصية والمسرحية والشعرية تعاملاً صارماً انطلاقاً من رؤية نقدية مضبوطة، لأن هذه الأعمال تمثل نوعا من التوثيق لهذه الأزمة، ولا أستثني ما كتبت أنا، وعلينا أن ننتظر سنوات أخرى لنقرأ شيئا عن أزمتنا ومحنتنا..

تصالح مع الذات

■ كيف تفكر في واقع أزمة المثقف في أزمة الكتابة.. أزمة الشعر.. أزمة النشر؟

- مهما حاولنا تدوير الأشياء فإن الأزمة ما ثلة للعيان وفي أشكال مختلفة.. ولعل أول من يستشعر هذه الأزمة بكل أبعادها يبقى المثقف، هذا الكائن الذي لا يملك إلا أن يتصدى لكل ما يتهدد حياته ووجوده، فأزمته اليوم كيف يتصالح مع ذات منهزمة وكيان منكسر، ويتجلى ذلك في حالة الرفض والتمرد ومعارضة السلطة وكشف زيفها، ومحاولة الإنحياز للمواطن العادي المسحوق.. أي أن المثقف استعاد دوره التقليدي بمفهوم بعض القراءات الأيديولوجية المعروفة.. ومثال المثقف العربي اليوم أبرز دليل على ذلك.. فما يحيره ليست العولمة الجارفة إنما الشرعيات السلطوية المطعون فيها.

وما أقصده بالمثقف هنا هو كل من ينتج معرفة إضافية لمجتمعه قد تكون أو إبداعا ولا أعني بذلك المتعلمين الذين تموقعوا في دوائر القرار وأصابوا مجتمعات كلها بالشلل والعجز عن التنمية.

ثم إن المثقف العربي وهو يعيش

تحولات العالم يشعر بمرارة وهو يعيش انحساراً رهيباً في الأداء الحضاري للأمة بفعل الرداءة المتحكمة في دواليب المؤسسات، ونتيجة تهميش الكفاءات وتهجير العقول وتعليب الحرية وتكريس منطق الاستهلاك ورفض الجهد الاستثماري للفرد في المجتمع، فلا الجامعات قادرة على الدفع بالتنمية ولا الهيئات الحكومية بترجمة المشاريع الإنتاجية إلى واقع ولا المجتمع المدني استطاع أن يفرض حضوره كقوة اقتراح فاعلة في كل ما من شأنه أن يحول دون بروز قطب مهيمن في المجتمع قد يكون قطب المال أو القوة أو النقابات.. ولما كان المثقف العربي يواجه أزمات إنتاج أفكاره فإنه يظل يبحث عن مكان ما تحت شمس الوطن.. ليعرف في النهاية أن التغيير لن يكون على يده، ما دامت السلطة لا تفكر والمجتمع لا يقرأ.

رابطة الأدباء

■ برأي الشاعر عز الدين كيف نستطيع ردم الهوة الفاصلة بين المشرق والمغرب العربيين.. هناك شبه قطيعة بينهما.. غياب كلي للأصوات الجزائرية الجديدة في المجلات العربية.. وعدم التواصل وانعدامه؟

- رغم أن قناعتنا كبيرة في أن الثقافة قادرة على أداء دور كبير في الحد من الهوة التي تتسبب فيها الخلافات السياسية والاختلافات الايديولوجية وتتحكم فيها النزوات الذاتية للحكام.. غير أن الوعي بواقع الأمة والتفكير في مستقبل الأجيال (...) لم يعد من أولويات النظام العربي الذي سقطت آخر أوراق توته ولم يعد هناك مجال أوسع لهيكلة العقل الجديد بما يكفل القيام بقراءات مختلفة للتاريخ والتراث والدين والحرية والديمقراطية واختراق عقل الآخر.. فالأزمة السياسية عامة وليست مقصورة على المشرق دون المغرب.. وذات الأسئلة تطرح في الجانبين، رغم أن التواصل بين الأقطاب الثلاث المغاربي والمشارقي والخليجي تبقى موسومة بالبطء الشديد لعدم وجود آليات لتيسير تنقل وانتقال المنتوج الفكري والثقافي بين هذه البلدان العربية بما يتيح إقامة حوار جاد وذي مردودية حقيقية، لأنه لا يمكن تصور مجتمع عربي واحد تتجاذبه تيارات متناقضة ولا يتوفر على الحد الأدنى من الرؤية المشتركة أو المشروع المجتمعي المستقبلي، ولا أتصور أن الحكومات العربية بثقلها وبطء أدائها قادرة على الحد من اتساع الهوة وزيادة الشرخ، وأرى أن المسألة إن لم يقم بها المجتمع المدني بفاعلياته الفكرية والاجتماعية فإن الوضع سيبقى على حاله إن لم يزدد تأزما.

فالعمل الثقافي المشترك بين الهيئات الثقافية مثلما بادرت إليه رابطة الأدباء في الكويت بإرسال وفود من أعضائها إلى مختلف البلدان العربية ومنها لتفعيل علاقاتها وتعزيز حضور كل طرف لدى الآخر، يؤكد سلامة التوجه وعمق الرؤية،

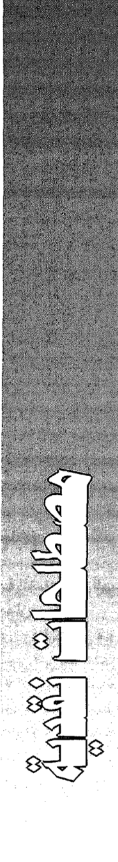
وهو ما يتيح الفرصة كبيرة أمام الأدباء والكتاب الجزائريين للانتشار عبر قناة الكويت ممثلة في الرابطة في عموم بلدان الخليج، وبالتالي اكتشاف الوجه الجديد للحركة الأدبية والثقافية في الجزائر.

ثم إن دور الهيئات والتنظيمات الثقافية العربية مطالبة أن تواصل كفاحها ونضالها من أجل فتح الحدود أمام الكتاب والدوريات والمجلات العربية، وتكثيف حركة الترجمة من العربية إلى اللغات الأخرى.. من أين يستطيع العربي أن يواجه تداعيات العولمة وأن يكرس حضوره في المشهد الأمريكي الزاحف على كل شيء؟

إذا كان المثقف العربي مازال يعاني من عراقيل القرن الماضي في التعاطي مع قضايا الحرية وحقوق الإنسان ومناقشة السلطة وشعوره الدائم بالاخفاق وعدم جدوى المقاومة عن بعد.. فإن هذا المثقف كلما فتح سؤالاً داخل مجتمعه لمناقشة مسائل تجاوزتها مجتمعات في الشرق والغرب بسنوات ضوئية كالانتخاب وحقوق المرأة والطفل والتعددية، إلا واكتشف أنه لم يعد قادرا على مسايرة التحولات العالمية في مجالات أكثر تطورا كالاتصال وكيفية إدارة الدولة عبر آليات الحكم الراشد المؤسس على الكفاءة والاقتدار. فالعولمة، وهي تفرض نفسها، بصورة متسارعة، لم نعد إزاءها نسأل ماذا سنفعله بنا هذه العولمة، إنما أي دور لنا في هذا النمط الجديد من علاقات العالم السياسية والاقتصادية والتجرية والقانونية والتقنية والثقافية، فثورة الاتصال ألغت كل الحدود، فسياسيا بدأت الأمم المتحدة تتحول إلى منظمة خيرية، واقتصاديا انحصر الصراع بين اليورو والدولار، وتجارياً من لا يلتحق بمنظمة التجارة العالمية ويسقط كل حواجزه الجمركية يبشر بعذاب أليم (..) وقانونيا من يخرج عن طاعة الكبار أحيل على محكمة الجنايات الدولية، وثقافيا من ينغلق على تراثه وتاريخه يموت وينتهي وهكذا تتشكل العولمة في غيابنا ونحن بعض من هذا العالم.. لا نعرف أي أسئلة نطرح؟ وهل يسمعنا الآخرون؟ وهل العالم ينظر إلينا كدعاة سلم وصناع حضارة أم أنه يكرس نظرته إلينا كنتجي فكر متطرف وصانعي إرهاب؟ ماذا نفعل داخل المشهد الأمريكي؟ أتصور أننا نتفرج على فيلم ينتهي بموت المتفرج وانتصار البطل..

■ ما هي كلمة الشاعر عز الدين ميهوبي لقراء البيان؟

- أرجو أن أكون وفقت في قول شيء من هواجسي في هذا اللقاء، وكل تمنياتي للأدباء والكتاب في دولة الكويت بمـــزيد التألق والحضور في فضاءات الكتابة العربية، وأملي يكون المستقبل أكثر إشراقا. وللجميع تحية من أدباء وكتاب الجزائر.



■ ما بعد الكولونيالي

ترجمة: شحات محمد عبدالمجيد

الأدب ما بعد «الكولونيالي»

• بقلم: كيت جرين وجيل ليبيهان

• ترجمة: شحات محمد عبد المجيد

□ من المهمم تأكيد العلاقة بين ملامح الأدب ما بعد الحداثي والكتابة ما بعد الكولونيالية

عرفت حديثاً فحسب، نظرية الأدب ما بعد الكولونيالي بوصفها مجالاً محدداً ضمن إطار الدراسات الأدبية في التعليم العالي. أما بدايتها من حيث هي خطاب discourse داخل الأكاديمية، فأمر ذو جذور متعارضة، لكنه يمكن التعرف إلى موقع هذه النظرية داخل الأكاديمية، الآن، من خلال صدور عدد من المقدمات الموجهة للراغبين في هذا الموضوع، بداية من دليل أشكروفت Ashcroft الذي وضعه الطالب هذا الحقل المعرفي وأطلق عليه اسم «الإمبراطورية ترد The Empire write back» 1989 وأيا ما كانت أصول «نظرية الأدب ما بعد الكولونيالي Post-colonial Literary theory» فإنها تبقى قضية قابلة لكثير من الاستئنافات بين المنظرين المعاصرين، كما تظل المجال الأول لنقاشات تندرج، غالباً، تحت عنوان يضم هذا الجماع من النظريات والآداب، وهذا هو نفسه ما تصفه

الباحثة الجنوب أفريقية، البيضاء، أن ماكلينتوك Ann McClintock التي تدرس بالولايات المتحدة الأمريكية، قائلة بأنه ثمة مشكلة تتصل باصطلاح ما بعد الكولونيالي، إذ:

«كيف يمكن لواحد منا أن يفسر، من ثم هذا الفضول التام لتردد حرف الجرد «ما بعد ـ Post» في حياتنا الثقافية المعاصرة ما بعد حداثي، ما بعد نسوي، ما بعد فرويدي.. إلخ ليس فقط داخل الجامعات، ولكن في أعمدة الصحف اليومية أيضا، بل وعلى ألسنة المشاهير من رجال الإعلام؟

إن جزءاً من السبب، على الأقل في حالة «ما بعد الكولونيالية» هو ذيوع Marketability هذا الاصطلاح أكاديمياً ففي حين أن كلمة P.C مقبولة هي الأخرى، فإن كلمة «ما بعد الكولونيالية» تعد أكثر الكلمات قبولاً أثناء المناقشات وأقل الاصوات الأجنبية مثارا للشك مقارنة بكثير من الكلمات العمد والمشكوك فيها، كاصطلاح «دراسات العالم الثالث» الذي تشوبه أيضا شبهة اتهام أقل مما يشوب اصطلاحاً مثل «دراسات في الكولونيالية الجديدة» أو لنقل اصطلاحاً من قبيل «حرب المستعمرتين» إن مصطلح «ما بعد الكولونيالية» أكثر كونية global، وأقل اهتراء من مصطلح «دراسات الكومنولث» ويدين هذا النجاح المؤقت، أو المرحلي، لمصطلح ما بعد الكولونيالية بالكثير جداً لذيوع مصطلح «ما بعد الحداثة Post-modernism».

ونظرا لكون مصطلح «ما بعد الكولونيالية» مجالاً رئيسياً، منظما ينبثق من الدراسات البينية ومن أرشيف المعرفة، فإنه يجعل من «تسويق» marketing الأجيال الجديدة من فرق الباحثين والمقالات والكتب والمحاضرات، أمراً ممكناً».

(ماكلينتوك، 1994: 299).

وتكشف ماكلينتوك، هنا عن الأسباب الأكثر جذرية وراء مصطلح «ما بعد الكولونيالية» إنها تفترض أن للمصطلح القليل مما يجب فعله مع الآداب التي تكون طبيعة خاصة، أو مجموعة مترابطة، أو لنقل بالأحرى ما يجب أن يقوم به ذلك العنوان Label من ممارسات متميزة لتدريس الأدب وتعلمه. وما لم تستطع مجموعة بعينها من النصوص أن تأتلف معاً وتباع كوحدة واحدة، ذات هيئة محددة من الأهداف والموضوعات التي سوف يبلغها طالب هذا المجال المعرفي في النهاية، فإن المؤسسة (الاكاديمية) لن تقبل هذه الوحدة الدراسية (الكوْرس)، وحتى تقبلها المؤسسة، فإنه يجب أن تكون قد بيعت لعدد ثابت من الطلبة، وإلا فليس من العملي أن يعقد امتحان فيها. إن

ماكلينتوك تفترض أن مصطلح «ما بعد الكولونيالية» هو ببساطة حيلة ناجعة للتسويق.

ويمكن أن نطلق مصطلح «ما بعد الكولونيالية» على هذا الجُماع من الآداب التي تمحورت حولها الكثير من الخطابات النقدية، وقد تذيع أيضا هذه الآداب بوصفها واحدة من الأنواع التالية أو شيئا آخر:

- آداب العالم الثالث.
- آداب الكومنولث.
- الآداب الجديدة المكتوبة بالإنجليزية.
- الآداب العالمية (المكتوبة بالإنجليزية)
- الكتابات المهاجرة
- كتابات اليهود المنفيين (كتابات المنفى مثل كتابة البريطانيين الآسيويين).
- الآداب السوداء.

ومن المهم أن نؤكد على أن الاصطلاحات الواردة أعلاه ليست مترادفات. فالجمع بينها أمر فضفاض جداً؛ إذ ثمة اصطلاحات بعينها تكون أكثر امتناعاً، وأكثر تحديداً من غيرها (وربما تحمل أكثر من معنى) فالكتابات المهاجرة، على سبيل المثال، عنوان معروف يحيل إلى أي واحد من أولئك الكتاب الذين كتبوا بعد ارتحالهم عن أوطانهم، سواء كان ذلك اختيارا أو جبرا: ومن أكثر الامثلة شيوعا على ذلك كتابة سلمان رشدي وصمويل بيكيت وبوضوح فإن هذا النوع من الكتابات لا يمتلك، بالضرورة، أي شيء يمكن فعله مع هوية عنصرية ethnic أو إثنية (عرقية) Racial بالطريقة التي قد تمتلكها الكتابة السوداء.

ولنقل، تفصيلا، إن القضية - مهما كان العنوان المعروفة به - سوف تكون أكثر عمومية، وذلك ما يجب علينا حقيقة أن نصله بمجموعات (أو تجمعات) بعينها؛ من الأوطان، وربما نصله، من ثم بتجمعات عليا داخل الولايات المتحدة. إن سلمان رشدي يعارض حتى هذا النوع من التجمعات، ويصر على أن «الأدب المكتوب بالإنجليزية» يجب أن يكون كافياً لاعتباره ت جمعاً في حدا ذاته. إن رشدي يفترض أن أي تقسيم ثانوي آخر يمكن قانون الأدب المكتوب بالانجليزية عن تقاليد بريطانيا من مواصلة مركزيته، مع تهميش الآداب المكتوبة بالإنجليزية عن أوطان أخرى، ويتمثل دفاع سلمان رشدي في أنه يقف ضد مصطلح «كومنولث» بشكل خاص. إنه يفسر أن ثمة صعوبة خاصة تعترض من يحاول تحديد هذا المصطلح، ومن ثم إذا ما حدده شخص ما، فإنه يمكن نسيانه:

«فالأقرب أنه يمكنني الحصول على تعريف ملفق بعناية وتميز لـ (أدب الكومنولث): يبدو لي أن أدب الكومنولث هو جسد لكتابة إبداعية باللغة الانجليزية، فيما أظن، كتبها أشخاص ليسوا أنفسهم بريطانيين

بيضا، ولا أيرلنديين، ولا حتى مواطنين في الولايات المتحدة الأمريكية. ولا أعرف ما إذا كان الأمريكيون السود مواطنين ينتمون لهذا الكومنولث الغريب أم لا، تقريبا، لا وليس محدداً أيضا ما إذا كان مسموحاً لمواطني مجتمعات الكومنولث الذين يكتبون بلغات أخرى أكثر من كتابتهم بالإنجليزية - كالهندية مثلا - أو أولئك الذين يولون الإنجليزية أدبارهم ... هل يسمح لهؤلاء بالالتحاق بالنادي، أم يمنعون من ذلك.. فـ (المطلح) يسمح للمؤسسات الاكاديمية، والناشرين، والنقاد، وحتى القراء، أن يضعوا - دون مبالاة - قسما عريضا من الأدب الإنجليزي في سلة واحدة، ومن ثم فإنهم قد يتجاهلونه كثيرا أو قليلا. ومن الأفضل أن ما نسميه بـ «أدب الكومنولث» هو أدب قد أخذ موقعه «أسفل» الأدب الإنجليزي على الإطلاق، أو .. هو مصطلح يضع الأدب الإنجليزي في المركز وباقي آداب العالم في الأطراف».

(رشدي، 1991، 66.63)

على أية حال، وكما هو متاح في الوقت الراهن على الأقل، فإن الخطاب النقدي المعروف بـ «ما بعد الكولونيالية» وباعتراف بيداجوجي ليس إلا - من الضروري أن نلقى نظرة على بعض تعريفات المصطلح الخاص به، وأن نفهمه بالكيفية التي يؤثر بها على ممارسات القراءة. وإليك تعريفاً مختلفاً كثيراً في مجال هذا الموضوع وضعه إشكروفت. إ.يل:

«لنقل، بشكل عام... إن مصطلح «كولونيالي» قد استخدم لفترة ما قبل الاستقلال، وهو مصطلح يشير إلى كتابة وطنية - مثل «الكتابة الكندية الحديثة» أو «أدب الهند الغربية الحديث» - قد وظفت لتميز حقبة ما بعد الاستقلال.

على أية حال، فإننا نستخدم مصطلح «ما بعد - الكولونيالي» لكي نغطي كل الثقافة التي تم التأثير عليها من خلال العملية الإمبريالية منذ لحظة الاستعمار حتى وقتنا الراهن، وهذا لأن هناك استمرارا في شغل الأذهان - وفي كل مكان - بعملية تاريخية بدأها الهجوم الإمبريالي الأوروبي... لذا فإن آداب البلدان الإفريقية وأستراليا، وبنجلاديش، وكندا،والبلدان الكاريبية، والهند، وماليزيا، ومالطة ونيوزيلندا، وباكستان، وسنجابور، وبلدان جزر القطب الجنوبي، وسيريلانكار، كلها آداب ما بعد كولونيالية. وأدب الولايات المتحدة الأمريكية يجب إدراجه أيضا ضمن هذا التصنيف... فما تمتلكه كل هذه الآداب من شيوع يتجاوز خصائصها الاقليمية المميزة لها والخاصة بها، هو كونها آداباً انبثقت من شكلها الراهن، بعيداً عن تجربة الاستعمار، وأكدت على ذواتها عبر

تصديرها للقلق جنبا إلى جنب القوة الإمبريالية، وبواسطة تأكيدها اختلافها عن مسلمات المركز الإمبريالي. إن هذا هو ما يجعلها آداباً ما بعد كولونيالية بامتياز».

(أشكروفت، 1989 :2)

هذا التعريف لمصطلح «ما بعد الكولونيالي» هو تقريبا تعريف مجاوز لما يمكن أن نحصل عليه؛ إذ إنه من غير المألوف أن نحدد لحظة ما بعد الكولونيالي باعتبارها لحظة تبدأ مع الاستعمار: فثمة تعريفات أخرى تبدأ مع الاستقلال الوطني عن المستعمرين.

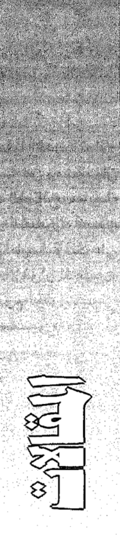
وفي استجابة فعالة، وجزئية، لكتاب إشكروفت (1989) «الامبراطورية ترد» أخذ المعلقون على هذا المشهد، في الآونة الأخيرة، يتعرفون على تحول النماذج -pat tems التي تميز آداب ما بعد الكولونيالية. وإليكى بويمر Elleke (1995) الروائية والناقدة Boehmer الأدبية الجنوب أفريقية أخذت تتعرف على الكاتب المهاجر باعتباره منتجاً لشكل متميز من كتابة ما بعد الكولونيالية كما تدرسها جامعات الغرب. إن بويمر تفسر كون الكتاب متجاوزي المحلية exlra-territorial أو متعددي القومية transnational يمارسون عددا من الاستراتيجيات الأدبية التي تجعلهم يلتمسون أقسام deportments التيارات الأدبية

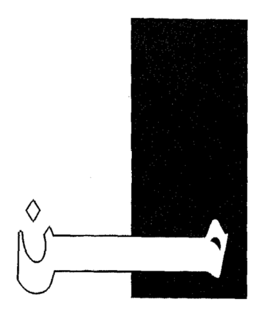
إنها تفترض أن خصائص تقنية بعينها لكثير من كتابة ما بعد الحداثة تستخدم باتساع في الكتابات المهاجرة، وهو الأمر الذي جعل هؤلاء الكتاب مستعدين بشكل خاص للإفراط في التقنيات التحليلية هذا التأثير المختلط - نتيجة أساليب الكتابة المختلفة، من تقنيات القطع والمزج، والتي تتضمن أدلة وثائقية، والجمع بين أحداث تاريخية وشخصيات متخيلة - هو سعي نحو جمهور غربي، ومن ثم فهو نجاح لعنوان «ما بعد الكولونيالية» إن سيرة Career المصطلح من بين سير الكتاب المهاجرين الآخرين، قد تم تفعيلها - كما تناقش بويمر - من خلال مناقشة تفصيلية أحاطت بنشر كتاب سلمان رشدي (ايات شيطانية) (1988) الذي تراجع فيما بعد وقرر الاختفاء خوفا على حياته. وبطريقة مشابهة لذلك فإن ما ساعد سير الكتاب المهاجرين هو حقيقة أن الكثيرين منا يعيشون الآن في بلدان العالم الأول، وبالقرب من نقاد ما بعد الكولونيالية الذي يمكنهم مناظرتهم، بالقدر نفسه الذي يكون متاحا لكثير من جولات النشر أن تدعو مبيعات آخر ما أصدره هولاء النقاد من كتب في هذا لمجال. إن جاذبية ذلك النوع من كتابة ما بعد الكولونيالية هي، كما تدعى بويمر، أن الكتاب المهاجرين يعتنقون تقنيات الغرب - أو يعتنقون

تقنيات يألفها الغرب - طالما أنها تقنيات «غريبة» و«مختلفة».

إنه لمن المهم أن نؤكد العلاقة بين ملامح الأدب ما بعد الحداثي والكتابة ما بعد الكولونيالية. ويرجع سبب هذا التشابه إلى الطريقة التي تتحمل بها هذه الأنواع من الآداب بخطاب مهيمن، وكما رأينا، قد تتحمل الكتابة بقانون أدبي، أوتعيد كتابة شريحة بعينها من التاريخ، أو تتحدى رؤية جبرية وحازمة للسياسة، ومن خلال تأكيد الطرق المختلفة التي قد تروي بها القصة الواحدة، اعتماداً على «من يتكلم؟» و«متى؟» و«من أي موقع؟» فإن كلاً من كتابة ما بعد الحداثة وكتابة ما بعد الكولونيالية لا تقرران أفكاراً عن الحقيقة أو المعرفة المحددة. وعلى أية حال فإن هذه الاختلافات تكون على الأقل كبيرة إلى درجة تبلغ معها حد التشابهات، كما أن مقاومة الهوامش التي تشتغل ضمن كتابة ما بعد الحداثة للمركز تصبح مقاومة ذات انحراف خاص عندما تسجل تحت عنوان كتابة «ما بعد الكولونيالي» من حيث هي كتابة تتناول مقاومة المستعمر للمستعمرة، أو مقاومة العالم الثالث للعالم الأول.

إن طبيعة الاستجابة لعملية الاستعمار ليست على نسق واحد، مثلما أن عملية الاستعمار نفسها لم تكن عملية واحدة في كل منطقة احتلت.. وعلى سبيل المثال، ففي الوقت الذي قد يكون كتاب كندا البيض أو الاستراليون البيض غير واثقين من الطريقة التي ا ستقرت بها أوطانهم، فإن أسلافهم كانوا أناسا أقاموا استعمارا، وبطريقة واضحة أخذت علاقتهم بمركز المستعمرة شكلا مختلفا عن هنود أمريكا الشمالية أو السكان الأصليين لاستراليا الذي أخذت أرضهم والذين جلبت ثقافتهم الداخلية لتصبح على حافة الإبادة وترجع هذه القضية إلى الزعم بأن ثمة تمييزا مؤكدا بين مجموعات الذين تعاصروا تحت راية ما بعد الكولونيالي، دون نبذ discarding العنوان جملة واحدة، ويحاول المحللون بأن هذا العنوان مفيد جدا طالما أنه لا يستخدم بتبسيط مخل يشمل مدى متنوعاً من التقاليد الثقافية بتواريخها الممتدة والمتباينة.





ألوان الأدب في رمضان المبارك

• بقلم: د. فاتن غازي

• الشهر الكريم حظي منذ العصر الإسلامي الأول باهتمام الأدب العربي

تحمل لنا صحفنا القديمة نماذج من الفنون الأدبية عن رمضان المبارك، فمن تلك النماذج، ما جاء على لسان أمير الشعراء أحمد شوقي في سجع لطيف، وذلك على صفحات جريدة «الإخوان المسلمين» تحت عنوان «الصوم»: يقول شوقي أنه (حرمان مشروع، وتأديب بالجوع، وخشوع وخضوع، لكل فريضة حكمة، وهذا الحكم ظاهره العذاب، وباطنه الرحمة، يستثير الشفقة، ويحض على الصدقة، يكسر الكبر، ويعلم الصبر، ويسن خلال البر، حتى إذا جاع من ألف الشبع، وحرم المترف أسباب المتع، عرف الحرمان كيف يقع، والجوع كيف ألمه إذا لدع).

ومن ألوان الأداب ما جاء في مجلة (الأزهر) لفضيلة الأستاذ

كامل محمد عجلان، وهو عبارة عن حديث شيق بين رجل ونفسه في قالب أدبي لطيف تحت عنوان «إني صائم» ومنها:

- أيتها النفس إني صائم.. وأنت؟
- إني صائمة..
- أتصومين أيتها النفس؟
- نعم أصوم النهار وأقوم الليل.
- يا عجباً؟
- ولم العجب.؟
- أعرف النفس أمارة بالمطامع،و همازة مشاءة إلى كل ما يردي.
- تعرفني.. ولكن
- ولكن ماذا؟
- إنه الصوم، وإنها فطرة طيبة، إذا افتتحت أبوابها غلقت منافذ الشيطان، وقطعت دابر الفتنة، واطمأنت من غاشيات قاسية قاصمة.

وبعد حديث طويل بين الرجل ونفسه، قال لنفسه تلك:

- أيتها النفس هنيئاً لي ولك صوم شهر ومران دهر، هنيئاً مريئاً غير هاجسات مخامرة أيتها النفس «إني صائم» والصوم - لغة - يعني الإمساك عن الشيء، ويعرف شرعاً بأنه الإمساك عن الطعام والشراب، والوطء، وسائر المفطرات، من طلوع الفجر إلى غروب الشمس بنية خالصة لله تبارك وتعالى.. وكرم الله سبحانه وتعالى شهر رمضان، وجعله شهراً للرحمات والنفحات.. فهو شهر القرآن والخيرات... وقد فرض الله الصيام طوال شهر رمضان على أمة محمد، صلى الله عليه وسلم - كما فرضه على الأمم السابقة - فقال تعالى: « يا أيها الذين آمنوا كتب عليكم الصيام كما كتب على الذين من قبلكم لعلكم تتقون» سورة البقرة: 182 وشرع الله الصيام في النهار دون الليل، لأن النهار ميدان الجهاد والاندماج في المجتمعات التي تختلف أفرادها أخلاقاً، لأن منهم الفظ غليظ القلب، ومنهم الجافي القاسي الطبع، فكان من حكمة المولى - عز وجل - أن يبتلي عباده المؤمنين، بأن يصوموا النهار دون الليل لترتاد نفوسهم على تحمل المسؤولية وأعباء الحياة، وتتمرن على المثابرة والمصابرة، والمرابطة في الجهاد في سبيل الله من هنا كان من يدعي الكسل والتعب والارهاق والصداع من أثر الصيام هو غير صادق في إيمانه وصومه، ومن ينام طوال النهار بحجة الصوم والابتعاد عما يفسده، هو غير ملم بثواب الصيام وأجره، وما فرضه الله سبحانه وتعالى، وحكمته في هذا الشأن، ويشبه ذلك ما جاء في الحديث القدسي: «ليس كل مصل بمصل، إنما أتقبل الصلاة ممن تواضع بها لعظمتي، ولم يستطل بها على خلقي، و لم يبت مصراً على معصيتي، وقطع نهاره في ذكري».

وقد ارتبط رمضان وأيامه ولياليه بروحانيات وعادات وتقاليد جميلة لإحيائها، وهي تختلف من بلد إلى آخر وقد سجلت بعض هذه العادات والتقاليد في أمهات الكتب ولعل أجمل ما ارتبط بمجيء هذا الشهر الفضيل الجليل وسجله

الأدب العربي، هن تلك الكلمات التي يتم تبادلها فرحة بجيئه وتقديراً.. فنسمع مثلاً عبارة «رمضان كريم»، وهي عبارة تقال طوال أيام الشهر الكريم إما للاعتذار - تأدباً - عن تقديم مشروب الضيافة لضيف طارئ جاء في نهار رمضان المبارك، أو للإصرار على القيام بتقديم واجب الضيافة لهذا الضيف على الإفطار باعتبار وفرة الخير والطعام في رمضان.

الغريب أن الكرم الرمضاني قد تحول من مجرد إكرام للآخرين إلى إكرام للنفس بكل ما لذ وطاب حتى أصبح موسماً للأكل والشرب، وأصبح الاستهلاك العام للأغذية في هذا الشهر بالذات يتفوق في نسبته عن أي شهر آخر من شهور العام، والمفروض أنه شهر الصوم والحرمان والإقلال من الطعام!!... هكذا أصبح كرم رمضان.. ولكن ماذا عن البخل والبخلاء في رمضان؟.. كيف يتعاملون في رمضان وغيره من الشهور، تعالوا نتعرف عليهم من خلال رؤية المؤرخين.

يرسم لنا الجاحظ صورة فريدة لهؤلاء في كتابه الشهير «البخلاء» فيعطينا لقطات ساخرة أشبه بفن الكاريكاتير، فيجعلنا نضحك ونسخر من البخلاء كثيراً بل وربما نضحك على أنفسنا بشكل أكبر، ويقول المؤرخين إن الجاحظ كان «البخل» مبدأه ومنطقه الذي يواجه به الناس في حياته اليومية، فيقول على لسان أحدهم: « يا قوم لا تحقروا صغار الأمور، فإن أول كل كبير صغير، وما يشاء الله أن يعظم صغيرا عظمه، وأن يكثر كثيرا كثره، وهل بيوت الأموال إلا درهم إلى درهم، وهل الذهب إلا قيراط إلى جنب قيراط؟.. أو ليس كذلك ماء البحر؟... وهل اجتمعت أموال بيوت الأموال إلا بدرهم من هنا ودرهم من ها هناك؟!

لقد رأيت صاحب «سفط» (يقصد بائعاً متجولاً) قد اعتقد، «امتلك» مائة جريب، في أرض العرب ولربما رأيته يبيع الفلفل بقيراط والحمص بقيراط، فاعلم أنه لم يربح من ذلك الفلفل إلا الحبة والحبتين من بذور الفلفل، فلم يزل يجمع من الصغار والكبار حتى تجمعت عنده الأموال من هذه التجارة البسيطة، حتى اجتمع ما اشترى به مائة جريب.

ويرى المؤرخون أن الجاحظ علق على هذا الكلام بقوله: إذا كان لما عرضنا من منطقهم قد يعتبر جائزاً بالنسبة لها فهناك أيضاً ما يمكن أن نطلق عليه الآن النظام الذي يلتزمونه في حياتهم، مخافة أن يحسب يوما من المسرفين الذين سوف يدخلون النار عن عمد.

ويقول الجاحظ: حدثني صاحب لي فقال دخلت على فلان ابن فلان، وإذا المائدة موضوعة بعد، وإذا القوم قد أكلوا ورفعوا أيديهم، فمددت يدي لآكل، فقال: أعرض للدجاجة التي قد نيل منها، وللفرخ المنزوع الفخذ، أما الصحيح فلا تتعرض له، وكذلك الرغيف الذي قد نيل منه وأصابه بعض المرق!

وقـال لي هذا الرجل: أكلنا عنده يوما وأبوه حاضر، وابن له يجيء ويذهب فاختلف مراراً. كل ذلك يرانا نأكل، فقال الصبي: كم تأكلوا؟ .. لا أطعم الله بطونكم.. فقال أبوه وهو جد الصبي: ابني ورب الكعبة!

رمضان والفكاهة

هكذا نتابع صور الجاحظ لنرى الكثير من النماذج التي قد اقتبست بعضاً من أهل خراسان، كما يقول: إلا أن الملاحظ أن الشخصيات تختلف في رسمها وهيئاتها ولا تختلف في فاعلها، فالجميع يؤمنون بأن الأفضل لكل من يعيش على هذه الأرض أن يمسك يديه وألا يجعلها تصل إلى ماله أبدا، وهم في النهاية شخصيات لا تعيش في مجتمع واحد، حتى ولو أشار إلى مجتمع بعينه في البداية لأنهم رجال ونساء، ولكل العصور، فلا تنتهي سيرتهم أبدا.

والعجيب أن هناك من قال: إن الجاحظ نفسه هو الذي أبدع في وصفهم من مخيلته، وكان هو الآخر على قدر من البخل وتقدير قيمة كنز المال... إلا أنه وبعد مرور سنوات عمره انتهت حياته بشكل يختلف عن هؤلاء، فقد سقطت عليه مجلدات من الكتب، وقعت فوق أم رأسه فمات ميتة العلماء، ولم تكن أبدا نهايته كتلك التي ينتهي بها كل بخيل، ولهذا ندعو الله أن يجنبنا البخل، ونعوذ به منه، كما نعوذ به من إسراف رمضان والعيد.

وإذا كان شهر رمضان المبارك قد ارتبط في وجداننا بالعديد من العادات والمظاهر الجميلة التي تعطيه مذاقا خاصا مثل تلاوة القرآن، وصلاة التراويح والسهر حتى مطلع الفجر، كما ارتبط رمضان بالفوانيس ومدفع رمضان والكنافة والقطايف والخشاف والياميش، ناهيك عن الفوازير والمسلسلات والعادات المستحدثة في السنوات الأخيرة.

لذلك حظي شهر رمضان منذ العصر الإسلامي الأول وحتى عصرنا الحاضر بنصيب لا بأس به من الفكاهة في الأدب العربي، بدءاً من الشاعر الأموي «الأخطل» وكان صاحب لهو وشراب، وقد أمره الخليفة عبد الملك بن مروان بالصيام على أن يجزل له العطاء، فقال قصيدته «الحائية» التي من أشهر أبياتها:

ولست بصائم رمضان عمري
ولست بآكل لحم الأضاحي

أما الشاعر العباسي «ابن الرومي» فإن الصيام كان يرهقه، خصوصاً إذا جاء في فصل الصيف، فكتب في ذلك بيتيه الشهيرين عن الصيام في شهر أغسطس «آب» وقال:

شهر الصيام مبارك
ما لم يكن في شهر آب
خفت العذاب فصمته
فوقعت في نفس العذاب

أما الوزير الأديب، الصاحب بن عباد ، فكانت داره لا تخلو في كل ليلة من ليالي رمضان من ألف

صائم يفطرون على مائدته... ورغم هذا قال مداعباً محبوبته في رمضان:

راسلت من أهواه أطلب زورة
فأجابني أرسلت في رمضان
فأجبت زرني والظلام مجلل
واحسبه يوماً مر في شعبان

ويتحدث ابن بطوطة في وصف ليالي رمضان عن ظاهرة انقرضت في العصر الحديث، وهي فانوس السحور، وهو فانوس كان يعلق فوق المآذن والأماكن المرتفعة ويضاء منذ وقت آذان المغرب إلى قبيل اذان الفجر ليبصره من لم يسمع الآذان، فيأكل باطمئنان طالما رأى الفانوس مضيئاً.

أما عن القطائف والكنافة فحدث ولا حرج.. يقول أحد الشعراء وكان من محبي القطائف:

ألذ شيء على الصيام
من الحلاوات في الطعام
قطائف نضدت فصارت
فرائد الدر في النظام

أما الشاعر المصري «الملوكي» خفيف الدم.. أبو الحسين يحيى الجزار، فكان مفتوناً بالكنافة، وكان دائم الدعاء لها «بالسقيا» مقلداً في ذلك الشعراء الجاهلين الذين ارتبطوا بالصحراء القاحلة، ولذا كانوا يدعون بالمطر والسقيا لمن يريدون له الخير في مفتتح معظم قصائدهم... يقول أبو الحسن الجزار:

سقى الله أكتاف الكنافة بالقطر
وجاد عليها سكراً دائم الدر
وتبا لأوقات المخلل .. إنها
تمر بلا نفع وتحسب من عمري!!

وكما تغنى قيس بليلى، وجميل ببثينة وابن زيدون بولادة، تغنى أبو الحسين بمعشوقته «الكنافة» التي تخيلها تتهمه بالغدر والخيانة مع عدوتها وضرتها القطائف:

ومالي أرى وجه الكنافة مغضباً
ولولا رضاها لم أرد رمضانها
ترى اتهمتني«بالقطائف» فاغتدت
تصد اعتقاداً أن قلبي خانها
وقد قاطعتني ما سمعت كلامها
لأن لساني لم يخاطب لسانها

الحلمنتيشي يعارض المعري

وفي العصر الحديث ترى الشاعر الحلمنتيشي «حسين شفيق المصري» المولود عام 1882 والمتوفى عام 1948 يعارض قصيدة أبي العلاء المعري التي مطلعها:

نصف شعبان قد مضى وراء
نصف باقي الأيام من شعبان
فترى كل ما تحب وترضى
من شهي الطعام في رمضان
من كباب وكفتة وفطير
و«كنافا» متقونة في الصواني
وفراخ محمرات بسمن
خير ما يشتري من «الفرخاني»
واذكر المشمش البديع خشافاً
بزبيب له أعض لساني

ويقول أيضا موجهاً الحديث لامرأته ومعارضاً أبا العتاهية في قصيدته الشهيرة «أتته الخلافة منقادة»:

أطن «الوليــة» زعلانة
وما كنت أقصد إزعالها

أتى رمضان فقالت: هاتولي
كيلة جوز فجبنا لها
وجبنا صفيحة سمن وجبنا
لوازم ما غيرها طالها
ومن قمر الدين جبنا ثلاث
لفائف تتعب شيالها
فقل لي «علي إيه بنت الذين
بتشكيٍ إلى أهلها حالها

ولرمضان حضوره وأثره في الشعر العربي المعاصر، في تواصل حميم، وخشوع روحي مع أثره الحافل الزاخر في المدونة التراثية للأدب العربي باختلاف العصور.... فرمضان شهر الفضائل التي لا تحصى وهو ما يشير إليه الشاعر العراقي ثابت كريم جاسم الربيعي في قصيدته «عبق رمضان» فيقول:

القلب صب والهوى رمضان
شهر به يتجسد الإيمان
شهر الفضائل إن أردت حسابها
لم يحصها جن ولا إنسان
شرع المليك الصوم في فريضة
تزكو بها الأرواح والأبدان
من صام محتسباً وأخلص صومه
هو في الجنان بظله رضوان
شمس الهداية أشرقت ومحمد
كان البشير وأنزل القرآن

ويخصص شيخ الصحفيين المرحوم حافظ محمود (1996-1907) في كتابه «القاهرة بين جيلين» باباً أدبياً فكاهياً من رمضانيات الزمن الماضي في العشرينات والثلاثينات من القرن العشرين، حيث ازدهرت صناعة الفوانيس الملونة، وكان ثمن الفانوس بضع مليمات زهيدة، ثم يتحدث عن سهرات رمضان في مقهى الفيشاوي الشهير مع ثنائي النكت الشهيرين المرحومين «الجزار والفار» ، وكانا يتقارضان النكت منذ بعد صلاة العشاء وحتى يحين موعد السحور، ثم يحكي عن السلطانة «ملك» أرملة السلطان «حسين كامل» التي كانت توزع على الأطفال أكياسا حريرية، بكل كيس عشرة ريالات من الذهب.

ويقول أبو منصور الثعالبي النيسابوري في مقدمة كتاب «الفقه» : من أحب الله تعالى أحب رسوله صلى الله عليه وسلم، ومن أحب الرسول العربي أحب العرب، ومن أحب العرب أحب العربية التي أنزل بها أفضل الكتب على أفضل العرب والعجم، ومن أحل العربية، عنى بها، وثابر عليها، وصرف همته إليها.

ومن نعم الله على المسلمين أن شرع لهم من العبادات ما يوثق صلاتهم بربهمم ويهذب طباعهم من نوازع الأثرة، وألف العادة، والإسلام الدين الخاتم يعني ببناء الفكر الإنساني، ويتعهد وجدانه كي لا يتبع هواه، فينحرف عن الصراط المستقيم، وحتى يكون وجداناً إنسانياً بعواطفه وميوله، فيحب الآخرين لاشتراكهم معه في الإنسانية، باعتبارهم أخوة، برغم اختلاف أجناسهم وبلدانهم.

إن الصوم امتلاك وسيطرة على الإرادة، وبسيطرة الإنسان على إرادته يستقيم تفكيره، ويسلم منطقه، ويبتعد عن ضغط الهوى، ويكون إنسابي العواطف، والارتباطات، والصيام هو الركن الرابع من أركان الإسلام، وهو عبادة بين العبد وربه، تتضح فيها قيمة الصدق فيها يفعله الإنسان بينه وبين نفسه وفيها يفعله بينه وبين خالقه.

حرية الرأي



التفكير والتعبير

● بقلم: محمد بن خالد عمر

القيود المفروضة على الكلمة وقتية وأكثرها سياسية وأمنية

لم تعد هناك في عالم اليوم قيوداً بالمعنى الحقيقي تقع على التعبير ونحن في عصر المعلومات والفضائيات التي تجاوزت الحواجز، وتخطت الحدود وتمت قراءة كثير من المخطوطات وتعددت الدول وأنظمة الحكم في العالم وكشفت أفكار الناس ومازالت تكثر في الآونة الأخيرة الدعوات التي تطالب بهامش أكبر لحرية الرأي، ويصدر كثير من الدارسين صيحاتهم بكتبهم، أو من خلال

أجهزة الإعلام المقروءة والمسموعة والمرئية، وجميع هذه الدعوات تركز اهتمامها على الوسائل التي تضمن انتشار الكلمة من طباعة ونشر وتوزيع، وتلقي مسؤولية ضعف الإشعاع الفكري والإبداعي الذي نعاني منه على مقص الرقيب.

وقد وقف الكثيرون عند هذه الأعراض منطلقين من مقولة أصبحت بمثابة مسلمة نرددها في المجالس والندوات مفادها «إن الإنسان حر بتفكيره مقيد بتعبيره» وقد رأيت في هذا الحكم حكماً سطحياً منطلقاً من تشخيص لموقف مسبق يحمل الرقيب المسؤولية الأولى والأخيرة في انتشار الأمية الثقافية ليبرئ نفسه، وأصبح كمن يحمل الشيطان مسؤولية المعصية، أو كمن يحمل الدولة مسؤولية الإصلاح دون إي إحساس بالمسؤولية في الحالين، وأعني المعصية والإصلاح.

لذلك جئنا نبحث عن السبب الحقيقي الكامن وراء ضعف فاعلية التعبير، وأن لا نلقي الأحكام جزافاً. علماً أننا لو تفحصنا الأمر قليلاً لرأينا أن القيود المتهمة كلها تخص التعبير، وهي قيود واضحة جلية يمكن تفاديها وتحقيق انتشار الأفكار بالرغم من وجودها.. بل ويمكن أن تكون حافزاً إبداعيا في كثير من الأحيان للإنسان الذي عرف كيف يفكر.

كما رأينا في الطرف المقابل أن الخطر الأكبر يكمن في القيود الداخلية الموروثة التي تقيد تفكيرنا وتعشش فيه من خلال ما تزرعه الثقافة أحادية الرؤية.

وإذا كانت القراءة باب العلم، والعلم ينقلنا إلى التفكير. فإن التفكير يوصلنا بدوره إلى المعرفة الحقة، التي هي شرط أساس لوصولنا إلى مرتبة الخلافة، وطريق وحيدة لبلوغ الإنسان إنسانيته وباب لابد من ولوجه لنكون أهلاً لحمل الأمانة التي اخترنا حملها طائعين فيسر الله علينا الطريق، وعلم آدم الأسماء كلها، وأكد على ذلك بأمره الإلهي المعرفي الأول / بكلمة اقرأ/ وربنا جل جلاله يعلم أن نبيه أمي لا يستطيع القراءة ولا الكتابة - بمعناهما الظاهري ومع ذلك طالبه بهما. لأنه أمر معرفي خاطب به الخاص وقصد العام، ولأنه الوسيلة الأقرب والأسهل للوصول إلى الحالة التي تمكنه من إعمار الأرض، والتعامل مع هذا الكون بسننه المعلنة والمغيبة ولا أعني هنا الغيب فالغيب لله، وهو خلق من خلقه أما ما أعنيه بالمغيب فهو مغيب في الزمان والمكان.

فكيف السبيل إلى الثقافة المنفتحة الموضوعية التي توصل إلى المعرفة الحقة؟

وبالإجابة عن هذا السؤال أقول: بما أن الثقافة ثقافتان ثقافة ذاتية وثقافة المثاقفة والحوار، وبما أن ثقافة الحوار وقبول الآخر قليلة الحضور ولم نصل إلى ممارسة هذا الجانب بالقدر الذي يأتي ثماره. بالرغم من كل الدعوات التي تنطلق

من هنا وهناك والتي تركز على أهمية الحوار والاختلاف بالرأي مع احترام الرأي الأخر وتوضيح أهمية تفاعل الأفكار في ولادة أفكار جديدة وإبداعات حقيقة وأهمية التفاعل في خلق ثقافة منفتحة وليدة.

وبما أن هذا الجانب وأعني ثقافة الحوار ليس موضوع حديثنا اليوم وهو بحاجة إلى وقفة خاصة معه، لأنه موضوع مهم جداً، ولأننا بحاجة إلى تفهمه. فإننا سنقصر مقالتنا على الجانب الأول وأعني الثقافة الذاتية والتي نأمل بتعاملنا الواعي معها أن ننتج فكراً حراً حيادياً موضوعياً وحتى هذه الثقافة الذاتية هي ثقافة حوارية بالنتيجة. لأنها تحاور أفكار الآخرين المكتوبة والمنشورة.

من هنا تصديت لهذا العنوان الذي جمع بين مفهومي التعبير والتفكير وهما المفهومان المتداخلان اللذان أحدهما بالآخر، وجعلت حرية الرأي التي هي ناتج حرية التفكير والتعبير سابقة في العنوان عليهما.

ولأن التفكير والتعبير مفهومان متداخلان فقد يصعب علي أن أفصلهما في العرض، غير أنني سأحاول أن أقدم تعريفاً لكل منهما حتى يسهل علينا الدخول في البحث بشكل سلسل ومريح وسأبدأ بالتعبير أولاً. فما هو التعبير؟

التعبير لغة: هو التفسير والتدبر.

والتعبير اصطلاحاً: هو تحويل المفهوم الذي أعمل الخاطر به إلى لغة مفهومة توصله إلى القارئ، وهذا يعني أن التعبير هو تلك اللغة التي توصلك إلى الآخر، وهذا يشمل كل أشكال التعبير من قول، وكتابة، وإشارة، وموسيقى، وتعابير إيحائية مثل الصمت وتعابير الوجه.

وهذه الأشكال التعبيرية كل واحد منها يعتمد أداة للتوصيل مثل اللسان والقلم والريشة والأعضاء والنفخ، وعضلات الوجه إلخ.

ولأن القراءة والكتابة أهم هذه الأدوات على الإطلاق، فهما اللغة المنطوقة والمكتوبة، والتي تبقى الأداة الأشمل، والحاملة الأهم للفكر تنقله وتساهم في تكوينه تتأثر به فتنمو وترتقي معه وتتطور بتطوره تبنيه وتنتج عنه.

وهذا يعني أن الفكر واللغة يتبادلان التأثر، والتأثير فالأفكار تشكلها اللغة، والتعبير تصوغه اللغة أيضاً. أي أن تفكيرنا في أي مفهوم دون شك بالمعنى الذي ربطناه بالكلمة التي تصفه.

من هنا تكون الدعوات التي تطالب بحرية الكلمة من خلال هامش أكبر لحرية الطبع والتوزيع دعوات محقة غير أنها ليست كافية. لأنها تعني إلغاء القيود على التعبير وهي ما أطلقنا عليها القيود الخارجية فما هي هذه القيود؟ قبل أن أعدد القيود التي تقيد التعبير يمكن أن نذكر بما قلناه من أنه لم تعد هناك قيوداً بالمعنى الحقيقي على التعبير، ولكنها إن وجدت فيمكن أن نصفها بأنها قيود وقتية متحولة، أكثرها قيود سياسة

وأمنيـة، وهذا يعني أنهـا مـرتبطة بالزمـان من حـيث تداول الدول، ومـرتبطة بالجـغـرافـيـة من حـيث توزيع الأمم والدول، ومـرتبطة بالمصـالح التي قد تكون متضـاربة على مسـاحـة هذه الكرة الأرضـيـة ويمكن إجمالها بالآتي:

1- قيود أمنية سياسية تفرضـها كمـا قلنا مـصلحـة الوطن والحكم والظروف التي يمر بهـا الحـاكم من حيث علاقـاته الداخلية والإقليمـيـة والعالمية وتحولاتها كما تفرضـها مزاجية الحاكم في بعض الأحيان.

2- قيود نفسية: يحكمـها التكوين النفسي للمعبر - خوف، خجل، تردد ضعف، غرور إلخ.

3- قيود أخرى ليس لها معيارية: مـرتبطة بعين الرقـيب ومـزاجـه وعـلاقـاته وثقـافـتـه وقـدرته على القراءة وقـدرته على قـبول الآخـر ويمكن أن نصنف الرقـيب القـارئ تصنيفات ثلاثة:

أ- قـارئ لم يسـتطع أن يرتقي بثـقـافـتـه وسلوكـه ليكون على مستوى رسالته.

ب - قـارئ ثان ارتقى برسـالتـه فـهذا لن يكون مقصـاً إلا على من لم يحسن صـيـاغة تعبيره فـهو فـهيم حـيادي متـفـهم لغـايات الآخـرين مخلص في مهمته.

ج - قـارئ عـالم غـيـر أنه غـيـر مـخلص لمهنته فـسـيضع قيوده في غير مكانها بتحميله التـعبيـر مالا يحـتـمل - أو بوضع الحـواجـز والأسـلاك الشـائكة في طريق الفكر الحر كل هذه القيود كما أسلفنا قيود على التـعبيـر، تخص الانتشـار ولا تخص الولادة وهي مرتبطة بالزمان والمكان والحـاكم والرقـيب ولأنهـا مـرتبطة بالزمـان والمكان والمصلحـة فـهي قـيـود زائلة مـتـحـولة غـيـر أن الدعـوات إلى تحطيم هذه القـيـود دعوات ضـرورية لكنها ليست كافية كمـا قلنا لبناء الإنسـان إذا لم تعـالج حالة القيود على التفكير.

من هنا جاء طرحنا الذي اعتبر أن الرقـابة الداخليـة التي تسكن كل واحـد منا في تفكيره، هي الرقـابة الأخطر. لأنها تكبح الإبداع وتتحكم بالقـيود على التـفكيـر فـتـمنعـه من حرية التجوال والنتيجة هي تقزيم التعبير قبل ولادته، وتكرار المحفوظ وهذا يدعـونا إلى القـول: بـأن الذي يفكر بحـرية فـهـو على الأغلب يستطيع أن يعبر بحرية، ويتجاوز القـيـود الخـارجـيـة إذا اسـتطاع أن يمتلك أدوات تعـبـيـره كـمـا أنه سـيتجـاوز غروره السطحي الذي ينتج عن ضـعف بناء تفكيره والذي سيولد بدوره تعبيراً شاذاً سطحياً أو مفرقاً.

هذا الحـديث ينقلنا مبـاشـرة إلى المفهوم الثاني من مفاهيم المحاضرة وأعني التفكير. فما هو التفكير وما هي قيوده؟

التفكير لغة: هو إعمال الخاطر في الشيء، والتفكير: التأمل

أمـا التـفكيـر اصطلاحـاً: يقـول الدكتور فاخر عاقل في كتابه علم النفس «هو الفاعلية الأكير تعقيداً بين الفـاعليات التي يقوم بهـا الإنسـان وهو يشتمل على الإدارك، وله أنواع

منها ما هو واقعي ومنها ما هو خيالي هذا التفكير والتبصر والتأمل المعتمد على الإدارك السابح في حقوق الواقع المشهود والمغيب.

طالبنا ربنا جل جلاله في غير موقع من القرآن الكريم فقال: «﴿قل سيروا في الأرض فانظروا كيف كان عاقبة الذين من قبل﴾ (الروم-42).

وقد امتدح رسول الله عليه الصلاة والسلام التفكر والتأمل وشجع عليه وأعطاه الأفضلية على العبادة التي خلق الله لغايتها، بل جعله العبادة الحقة، فقال عليه الصلاة والسلام: «تفكر ساعة خير من عبادة سبعين سنة». وقال أيضاً «تفكروا في كل شيء ولا تفكروا في ذات الله» عن ابن عباس.

ولما كانت اللغة والفكر يتبادلان التأثر والتأثير إذا الأفكار تشكلها اللغة فقد قال بعض علماء النفس: «بأن اللغة قالب الفكر كما اعتقد هؤلاء أن الأنماط اللغوية لجامعة حضارية تحدد أنماط الفكر وحتى الإدراكات عند الأطفال الذين يتربون في ظل هذه الحضارة، وهذا يعني أن بناء التفكير بما يمتلك من ذخيرة هو مما يقدم للطفل، بحيث يكون المفاهيم من خلاله وكلما تقدم به العمر سار نحو النضوج، واستعمل المفاهيم في المستويات أعلى، وزادت قدرته على التجريد».

وعندما نتذكر أن علماء النفس أيضا يقولون: «إن الطفل لا يستطيع أن يؤلف جملة واحدة مفيدة مفهومة إلا بعد أن يحفظ ما يزيد على ألفي كلمة». يمكن أن ندرك خطورة بناء التفكير الذي يتطلب منا بالضرورة الاهتمام بما نقدم من أداة تعبيرية، وبكفية تقديم هذه الأداة للآخرين وقدرتهم على فك رموز هذه اللغة التعبيرية، وقد حذر علماء النفس من التعامل مع الأطفال بدراسات تفصيلية عن عالم الطفل النفسي والإنساني فقالوا: «إن الطفل يولد إنساناً كاملاً ويجب التعامل معه على هذا الأساس فهو يرى البعد الثالث بشكل واعٍ في الشهر الثالث من عمره ويقطع مرحلة اللاتمايز بعد الأشهر الأربعة الأولى حيث يكون تعلمه في البداية حسيا ثم ينتقل إلى الإدراك.

وهذا الأمر يفرض علينا أن نركز اهتمامنا عند بناء التفكير لأطفالنا على اللغة المنطوقة والمكتوبة.. لأنها الأداة الأهم كما أسلفنا لتكوين المفهوم، وإحداث القدرة على الفاعلية. وهذا يدخلنا فورا في لب الموضوع الذي أشرنا إليه في مقدمة مقالتنا من أن القيود الداخلية التي لم نستطع نزعها من تفكيرنا ونقلها إلى تفكير أطفالنا هي التي تحجم تفكيرهم وتحيطه بأسلاك شائكة وبمناطق محرمة تمنعه من الولوج إليها، لأننا زرعنا في هذا البناء قيودا منذ اللبنة الأولى فنمت معه وعجز هو عن تخطيها- فما هي هذه القيود؟

قيود على التفكير

أولا: قيود اجتماعية ثقافية تتمثل بالعيب الحرام المحدثان اللذان أوجدهما مع الزمن النظام السلطوي

الأبوي والديني والزماني بحيث غدت ركنا أساسيا من الأحكام العامة لهذه البيئة أو تلك بدءا من تحديد مفهوم المقدس وامتداداته حتى يشمل كل إرث آبائي فيضعه في مرتبة المقدس.

ولأننا من خلال هذه البيئة الثقافية التي تحتفظ بأقفاص لحبس التفكير ونحاول أن نورثها للأجيال ونحصرهم في داخلها، فمازلنا نمارس تلقين هذه الثقافة الخاطئة المنكمشة المؤطرة والتي لا يمكنها أن تخرج عن المسار الذي رسم لها وتحصد الأمة نتائج عيوبنا الثقافية ثقافات ضحلة وتخلف وتبعية. غير أن منابع هذه الثقافات الضحلة تنحصر في طريقة التفكير وكيفية الحصول على الجدل أكثر من قيمة المادة الثقافية. فكلنا يعلم أننا نمتلك رصيداً ثقافياً نُحسد عليه من الأمم التي حولنا وإذا ما أردنا التفاخر بما لدينا عدنا إلى الماضي نستقدم قدرات الأجداد وإبداعاتهم فكيف وصلنا إلى هذه المرتبة التي لا نحسد عليها إذاً وللإجابة لابد أن نعود إلى ما قلناه سابقا أيضا من أن هناك طريقين للثقافة لا ثالث لهما الثقافة الذاتية، وثقافة المثاقفة وقد سبق أن أخرجنا المثاقفة من الموضوع واكتفينا بدراسة الثقافة الذاتية وبدراسة الثقافة الذاتية نقول: لبناء الثقافة الذاتية أيضا طريقان:

أ. الطريقة السمعية. ب. الطريقة البصرية (القراءة).

ولنبدأ بشرح ما قدمنا: فالثقافة السمعية وأعني طريقة التلقي هذه الطريقة تنتج ثقافة مقزمة وهجينة ويمكن أن نفسر لماذا الثقافة السمعية مقزمة وهجينة:

أولا ـ مقزمة: لأنها وردتنا شفاهيا من ناقل اجتزأ ما يريد من الموضوع الذي حدد وبالقدر الذي أعانته الذاكرة على حفظه، وسنقوم نحن بدورنا باجتزاء ما توافق مع رغباتنا ونقل ما نريد نقله وأيضا مما ستساعدنا ذاكرتنا على حفظه.

ثانيا ـ هجينة: لأنها وردتنا من ناقل بشكل مجزوء ومن ثم تزاوجت مع دوافعه ورغباته وسننقل منها أيضا ما يتوافق مع دوافعنا ورغباتنا.

أما وبالحديث عن الطريقة البصرية وأعني القراءة فللقراءة عيوبها التي تفقد معها الدور الذي يمكن أن تقوم به القراءة الخالصة من العيوب.

فما هذه العيوب؟

أ ـ العيب الأول: هو أن نقرأ بعين غيرنا وأعني تحديد أنواع الكتب التي علينا قراءتها من قبل المعلمين أو من نركن إليهم.

ب ـ عدم تحديد عتبة المقدس ومقدار هامشه وعدم القدرة على التفريق بين ما هو محترم مقدر وبين ما هو مقدس وعدم الخلط بينهما، وقد قرأنا الأحاديث النبوية التي فتحت أمامنا الأبواب جميعها للتفكر إلا التفكر في ذات الله أي في مادة الله سبحانه وتعالى وكنهه غير أننا عجزنا حتى الآن عن تحديد هذا المقدس بشكل يتوافق والقداسة المطلقة التي لا تجر ما هو محترم

قسراً إلى مرتبة القداسة فنحن نحترم كل جهد فكري وسلوكي وإبداعي قدمه الآخرون ومن سبقنا وساهم في بناء الحضارة بشكل أو بآخر.

وحاولوا فيه خدمة الأمة والإنسانية غير أن إضفاء صفة القداسة عليه فهذا عيب في قراءتنا وبالنتيجة سيكون عيبا في نمونا الفكري إذ سيكون ما نخزنه مبتوراً فليس كل ما وردنا عن الآباء مقدسا وإلا فستصبح كافة الكتب الصفراء مقدسة.

ج ـ العيب الثالث: هو بالوقوف عند حدود ما وصل إليه الآباء وأساتذة الماضي تحت أي ذريعة كانت.. وإلا فسنبقى أقزاما ولن يعطينا هذا التقزم صفة الأولاد البررة إذ هناك فرق كبير بين الولد البار والولد الممسوخ.

وإذا لم نكن كباراً ولدينا المقدرة على قيادة فاعلية التفكير وتنميته بشكل صحيح وحيادي فما جدوى الدعوة إلى حرية التعبير دون الأخذ بعين الاعتبار ما سينتج عن هذا التعبير فما لدينا من تعبير وما وصلنا من الأجيال التي سبقت ومن الأمم الأخرى عن طريق الترجمة جدير بأن يبني التفكير الذي ننشد فيما إذا عرفنا كيف نقرأ وكيف نتفاعل مع ما نقرأ ونتدبره؟

ولما كان التفكير إعادة صياغة الرؤيا بالاعتماد على المعطيات المتوفرة يمكن أن نقول: إننا نحن وأعني جيل نهاية القرن العشرين محظوظون بما لدينا من أدوات ومعطيات يمكن استخدامها في تحرير تفكيرنا من التبعية والإبائية والتقليد الذي كبّلنا في كل مناحي ثقافتنا الدينية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية فنحن لسنا صغارا ولا يجب أن يبهرنا الماضي بكل عظمته وقد أدان ربنا جل جلاله الصغار فقال في أكثر من موضع في كتابه الكريم يعري هؤلاء الصغار فيقول على لسانهم: ﴿إنا وجدنا آباءنا على أمة وإنا على آثارهم مقتدون﴾ (الزخرف ـ 23). أما نيوتن فيشرح ما يجب أن تكون عليه حالتنا ويقول: أنا عملاق حتى ولو كنت قزماً لأنني أقف على أكتاف عمالقة.

ثانيا ـ قيود سياسية فكرية: وهذه ترتكز على القيود الاجتماعية الثقافية وتأتي من علاقة المفاهيم العامة للقيم والنظم الإدارية والتشريعية مع المفهوم السياسي لهذه المفاهيم ـ كالديمقراطية ـ الاشتراكية ـ المساواة العدالة ـ تكافؤ الفرص ـ حقوق الإنسان ـ الإرهاب ـ المجتمع المدني.. الخ. وأعني أن لا تفرض على تفكيرنا قوالب جامدة يجب علينا أن نحفظها كما هي.. بل علينا أن نسقطها على واقعنا ونفاعلها معه ومن ثم نخرج بها خلقا جديدا يتناسب ومجتمعنا.

ثالثا ـ الضعف في شخصية المعلم والذي سيخلق حالة من القلق والإرباك في التفكير وزرع عدم الثقة بالنفس، أو الضعف في شخصية المتعلم وطفولتها الدائمة وهذا يدخلنا في موضوع كيفية بناء

آلية التفكير بعد أن بينا كيفية التعامل مع الطفل، وكيفية بناء آليته الفكرية غير الناضجة، والتي لا تستطيع أن تتجاوز القيود الواقعة على التفكير لأنها تكون دائما في حالة تلقي تابع، غير أننا سنعرض لآلية بناء التفكير بعد مرحلة النضج والتي يجب أن تتجاوز القيود على التعبير لأنها تتجاوز الواقع فهي قادرة على الإبحار في الزمان والغوص في كل ما تقدم من ثقافات إرثية أو في المكان بالحصول على ثقافات الشعوب وخاصة في أيامنا هذه في عصر المعلوماتية المفتوح وبعد أن وصلت الترجمة إلى هذه المراحل المتقدمة بحيث لا يكاد يصدر كتاب أو فكرة ذات شأن إلا وتنتشر متخطية الحواجز والعوائق والحدود. وإذا استطاعت أن تغوص في الزمان والمكان والتعامل مع الثقافات المتنوعة فهذا يعني أنها استطاعت أن تلغي القيود على التعبير. وهذا يعني أن الإنسان يعيش مرحلة النضج بحيث يمتلك التفكير الحر القادر على التفريق بين التقديس السطحي أو الوهمي وبين المقدس الحقيقي المطلق عندها تصبح القداسة الحقة عمقا معرفيا وامتثالاً سلوكياً يخلّص الذات من أدرانها وأنانيتها وتعرية ما هو هامشي وتحديد حجمه الطبيعي وإعطاء كل نص درجة احترامه دون تهميش العظيم وتعظيم الهامشي.

ومن خلال ما تقدم يمكن أن تكون فقرتي هذه دعوة إلى تحرر التفكير وأذكر أنني دعوت أكثر من مرة إلى احترام الآباء والتمرد على سلطتهم، ورفض الإبائية وهذا الموقف لا يمكن أن يأتي إلا من خلال القراءة الحيادية التي تنمي التفكير وتمنحه قوته وحريته حتى يتمكن من تحطيم القيود الداخلية الوهمية والتمرد على كل السلطات المتمثلة بالإبائية والتي تتفرع منها الطائفية والعشائرية والعائلية والإقليمية وكل ذلك بثقافة علمية موضوعية نابعة من حب للجميع واحترام للجميع والحرص على الجميع.

وإذا كنت سأختم بفكرة تلخص ما قدمت أقول: لما كان التفكير محور كل نشاط حكمي يقوم به الإنسان وتتمثل أدواته بما يسمى المفاهيم أو ما يقابلها في اللغة من ألفاظ ورموز بالإضافة إلى الإدراك والتذكر والصور والتخيل في العملية الفكرية فإن القيود على التفكير هي القيود الحقيقية لأنها تقوّض بناء التفكير ونموه، وهي التي أطلقنا عليها القيود الداخلية التي تشكل الحالة الرقابية الأخطر، والأكثر تقزيماً للفكر الإنساني من حالة الرقابة الخارجية التي تخص التعبير لأن التفكير معها سيكون مقصرا في تقديم المادة الأساسية التي تكوّن الفكر الحر أو التعبير في حالة الكمون، والذي يجب أن يخرج مفصلا مفهوما عن طريق اللغة فالتعبير ذاته ناتج التفكير وهنا يصبح التفكير السبب والتعبير النتيجة.

وإذا لم يُبَن السبب بناء حسناً فلا يمكن أن يعطي نتيجة صحيحة..

حيث الإنسان بمجرد رؤيته للأشياء لا يستطيع أن يحل أي معطي أو اتخاذ أي موقف من الأشياء إلا بعد تشغيل التفكير بمخزونه الذي سيعطي التعبير المناسب في الظروف الطبيعية للولادة.

ولما كان التعبير هو إعادة صياغة المعطى بعد اعتماده على آلية التفكير والتفكير إعادة صياغة الرؤيا بالاعتماد على المعطيات.. كانت دعوتنا إلى قراءة كل شيء كل ما هو منشور أو مسطور والقراءة في كل الأوقات وأن تكون هذه القراءة تحليلية معرفية تشعل لنا شموع الفكر وتفتح لنا آفاق الإبداع حتى نعي ذاتنا ونحقق إنسانيتنا ونكون جديرين بخلافتنا وأمانتنا وأن نعطي رأياً حراً غير مقيد ولا خدج الولادة ومن خلال حرية التفكير وحرية التعبير.





رواية التجربة الحربية

• بقلم: السيد نجم

تشترك الرواية مع الحكاية والأسطورة في عناصر المحكي السردية والخيال والتضمين وغيرها، وهما الجذور الأولى للرواية، ومن النقاد من يرى أن للرواية نظريتين: نظرية رواية التحليل... ونظرية الرواية الموضوعية، الأولى تعتمد على إيضاح كل شيء في الكتابة، على العكس من أنصار النظرية الأخرى (يرون أن كل ما له صلة بعلم النفس يجب أن يختفي في الإبداع).. بينما نجد أصحاب النزعات التجديدية يتشككون في كل ما هو متعارف عليه،وهو بالضبط ما تلاحظ في مجال الرواية التي عالجت التجربة الحربية، فالتجربة تتيح هذا البعد التقني وتساعد لما لها من خصائص قد لا تتوافر في الكثير من التجارب الحياتية الأخرى للإنسان.. سواء في حياته اليومية أو حياته في جماعة. إنها تجربة التعبير عن الخاص/ العام للذات الأنا/ الجمعية.

وقــد ذهـب «رولان بـارت» إلـى القـول: إن الرواية عـمل قـابل للتكيف مع المجـتمـع، وأن الرواية تبـدو كـأنهـا مؤسسة أدبية ثابتة الكيان. لعله يعني أن الرواية قـادرة على التـعـبـير عن الجـمـاعـات وأنهـا بـالتـالي من أكـثـر الاشـكال الأدبيـة يمـلك صـفـة «الاجتماعي».

الرواية فعل مقاومي

لقـد شـاركت القـصـة (القـصـة القـصـيرة والرواية) في التـعـبير عن الذات الجمعية المقاومة منذ أن عرفتها العـربيـة بشكلهـا المعـاصـر (الشكل الأوروبي). وقـد أدعى أن نشـأة الفن الروائي تحـديداً لم ينضـح (وربمـا لم ينشأ أصلا في بعض البلدان العربية) إلا بوازع «المقـاومـة» وقـد يبـدو الأمـر جلياً بمتابعة نشـأة الرواية في الشمال الأفـريقي، ومتـابعة الروايات المصـرية خـلال النصف الأول من القـرن العشـرين.. حتى أن «جـرجي زيدان» لـم يكتب إلا مـن هذا المنطـق في كل أعـمـاله (وبصـرف النظر عن البـعـد الفني للرواية بالمفهوم الحالي) وغيره كثر من الروايات التي تابعت الأحداث الوطنيـة والبـحث عن الهـوية وغـيـر ذلك.. منها «روايتا فرح أنطون» الدين والعلم والمال و«أورشـليم الجـديدة» و«رواية» «قناة الثـورة العـرابيـة» ليـوسـف أفندي حـسـن صـبـري، ورواية «عذراء دنشواي لمحمود طاهر حقي... وغيرها.

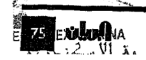
لقـد عـبـرت الرواية العـربيـة عن مـفـردات المقـاومـة طوال تاريخـهـا (القـصـيـر) كـان ذلك من خـلال فكرة «الأرض» ذلك التـعـيين المكاني، والتي تكتسب الدلالات والمعاني بما يتجاوز ملامـحها المادية فتكتسب بعداً روحياً وقيماً عليا حتى أن التحقق الإنسـاني ذاته لا وجـود له ولا مـعنـى دون ذلك الحضـور البـاقي دوماً للأرض. مـثل روايات: «الأرض/ عـبـد الرحـمن الشرقاوي»، «الوباء/ هاني الراهب»، «قدرون// أحمد رفيق عوض»...الخ.

كما كان البعد التراثي والتاريخي دوره في تشكيل الملمح المقـاومي للرواية العربية. فـاختيار الموضوع التراثي أو التـاريخي (بصرف النظر عن الخـلاف التنظيري للتفـريق بينا همـا) من حـيث تفـاعله مـع عناصـر تشكل الواقع/ الحاضر.. يعد ملمحاً مقاوماً استفاد منه الروائي في إطار البـحث عن «الهـوية» و«الخـلاص من مـأزق الحـاضـر». مـثل الروايات: «الزيني بركـات/ جمـال الغيطاني»، «حدث أبو هريرة .. قـال/ مـحـمـود المسـعـدى»، «العـودة إلى المنفى/ أبو المعـاطي أبو النجـا» بالإضـافـة إلى الكثير من كتابات «محمد فريد أبو حديد»، «على أحمد باكثير»، «أمين معلوف»...

وغير تلك المحـاور حرص الروائي العربي على تناولها واعياً أو على غير وعي بمصطلح «أدب المقاومة» أصلاً !!

الحرب والرواية..

المتـابع لتقنيات وأشكال «الرواية» حتمـا سيتـوقف أمـام تلك التـعـددية والثـراء التي أصـبـحت عليهـا الرواية



بمضي الوقت أو لنقل بعد بلزاك.

وهنا بعض الدوافع المؤثرة بعمق بحيث جعلت الروائي أمام ضرورة إضافة إنجازا جديدا (وأن بدا غير متعمد أوغير قصدي)، وقد عدت العوامل التي أعادت تشكيل الرواية المعاصرة بأربعة عوامل (في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد.. بقلم د. عبد الملك مرتاض.. سلسلة عالم المعرفة، العدد 240) وهي: الحرب العالمية الثانية... الحرب التحريرية الجزائرية.. اكتشاف واستخدام السلاح الذري... غزو الفضاء.

ثلاثة من أربعة عوامل لها علاقة مباشرة بالتجربة الحربية. فلم تهزم النازية إلا بعد احتلت كثيرا من الأقطار ودمرت المدن الكثيرة عن كاملها، بل وقتل الملايين من البشر، وهو ما أحدث زلزالا في مفاهيم القيم التي يفترض ثباتها، وبالتلي تواليت المفاهيم والاشكال وحدث تغييرا في الكثير من الفنون والآداب ومنها «الرواية».

أما حرب التحرير الجزائرية، فقد اقترن الميلاد الفعلي للرواية الجديدة بفرنسا متوازيا مع تأثير أخبار حرب الت حرير في الجزائر... منها ثلاثة أعمال «ناتالي ثاروت» وستة أعمال «الآن روب جرييه»، كما نشرت مجموعة مقالات هامة «الكتابة تحت درجة الصفر» لرولان بارت، و«عصر الشك» لنتالي ثاروت.

كما كان تفجير قنبلتي أمريكا الذريتين على «نجازاكي» و«هيروشيما» آثرهما فقد احترقت الأرض والسماء، وكل شيء على الأرض في لحظات فكانت أفكار نبذ القيم، الكفر بالزمان التنكر للتاريخ، بل والاستسلام للعبث والقلق والعدمية والتشاؤم، وهكذا تأثر الروائي الجديد في روايته الجديدة.

الرواية الحربية..

يعد هذا النوع من الرواية بات من أهم الأنواع في الأدب العربي المعاصر، نظراً للظروف التاريخية التي مرت بها بلدان الأمة العربية، منذ الكفاح من أجل التحرير الو طني من الاستعمار، ومع تلك الحروب العالمية .منذ الكفاح من أجل التحرر الوطني من الاستعمار، ومع تلك الحروب العالمية والإقليمية التي اشتعلت على أرض المنطقة: الحرب العالمية الأولى والثانية... حروب التحرر الوطني... معارك 48 و56و67 ثم 73... حروب الخليج الثلاث خلال عقدين من الزمان (تقريباً) العراق/إيران، العراق/ الكويت، غزو الولايات المتحدة وبريطانيا للعراق. بالإضافة إلى معارك أخرى قد لا تتابعها الأقلام والقراء لسبب أو لآخر مثل تلك التي تشتعل في جنوب السودان، وبين آريتريا وأثيوبيا، والصومال وجيرانها، فضلا عن منطقة شمال العراق (الأكراد) ومنطقة الصحراء مع المغرب.. وغيرها!!

ولأن الحروب ليست دوماً «حرباً عادلة» لكنها عند الكتاب دوما عادلة. وتلك المفارقة الطريفة تعود أساسا إلى تبني الكاتب إلى وجهة نظر الجماعة أيديولوجيا. فحرب العدوان

الأوروبي على البلدان العربية.. يتناولها العربي على أنها غير عادلة، بينما الكاتب الأوروبي يعبر عنها على اعتبارها عادلة !!

وتلك المفارقة نفسها هي التي وحدت بين جملة ملامح الرواية الحربية... سواء للمعتدى أو المعتدى عليه.

وربما جملة السمات في شخصيات الرواية الحربية تعبر عن الأيديولوجيا التي تحلمها تلك الشخصيات، والانتصار هدفاً يرجى في كل الأعمال مع التأهب لمواجهة الموت في كل وقت.

هل للرواية الحربية تقنية ومواصفات خاصة فنيا؟

بناء الرواية وتشكلها يعتمد عدة عناصر ومفردات أساسية: الشخصيات - اللغة - الحيز الروائي - الحدث - السرد - علاقة السرد بالزمن وبالمؤلف والقارئ وبالوصف..

.. لقد حكموا على الروائي الذي يكتب الرواية التقليدية أو على الأقل في بداية العهد بالفن الروائي، وحتى نهاية الحرب العالمية الأولى. اتهموه بأنه يكتب «التاريخ» أليست الشخصيات على أنماطها والوانها جزء من التاريخ، بل وحرص الروائي على استحضار شخصيات روايته كاملة الأوصاف في الملبس والمآكل والمعيشة، بل وطريقة الكلام والسلام ونزاوته وأطروحته على كل تفاصيلها، يعد تاريخاً لتلك الشخصية، على أساس أن الشخصية كائن حي له وجوده الفيزيقي، والإخلاص الفني، بل والمهارة تقتضي نقلها بكليتها إلى الورق.

ومع بشائر اقتحام عالم الرواية بعد الحرب العالمية الأولى، باتت النظرة إلى الشخصية على أنها كائن ورقي، ثم كتبها «كافكا» رمزا أو حرفا واحدا في رواية (القصر) كما جعلها بلا اسم في رواية (المحاكمة).. وشاعت، بل أصبحت الشخصيات تعاني من الاغتراب والتناقض مع المجتمع إلى النفى كما في أعمال «بيكيت».

لكن الورطة الحقيقية أن الشخصيات العظيمة هي التي تخلق الروايات العظيمة وأقرب إلى ذهن وفهم وتصور القارئ صحيح أن الرواية الجديدة.. جميلة ومثيرة ودالة، ويمكن قراءاتها على تجردها كما نقرأ القصائد الجميلة، ولكن يبقى السؤال: حول الباقي في وجدان القارئ رفضا أو قبولا لتلك الشخصية التي قد تقابل القارئ في الحياة العامة أو ينتمي ذلك أو حتى يتمنى عدم مقابلتها !!

هنا تبدو علاقة الرواية (الحربية) بالشخصية/ الشخصيات/ الأبطال بالمعنى الفني والأيديولوجي.. علاقة مركبة:

فالحرب (الإعداد لها - أثناءها - بعدها) بكل ما تضمنه الكلمة من تأثير ومؤثرات خاصة جدا. . تبدو وحدها «شخصية» لها وجودها الطاغي، وإن لم نصفها بأوصاف البشر.

كما أن شخصيات التجربة الحربية (كتجربة إنسانية) تتواجد في ذروة أحوالها وجواهرها، يتعامل الروائي

رذن مع جوهر أناس حقيقيين من جانب ونتمنى وجودهم دوما على الجانب آخر. ولا يتحقق ذلك حقيقة حتى تغور في أعماق النفس والعقل إلا من خلال: الاسم والوصف ثم ملاحقة تلك الشخصيات ككائنات فاعلة وليس مفهول بها.

والمقصود بالوصف هنا هو استحضار شخص ما أو شيء ما وهو في المعاجم الفرنسية يعني «التعريف» إلا أن التعريف للأفكار والمفاهيم.

بهذا التحديد ماذا نريد من الوصف في الرواية الحربية؟

أظن أن غلبة الوصف على السرد قد يعطل التنامي الدرامي، ويشعر القارئ بالقلق.. بينما الوصف الواعي الذي يكتب لإضافة دلالة ما أو تمهيدا لحدث ما هو الأفضل، والفضل القول بالوصف السردي في مقابل السردي الوصفي. حرصاً على القارئ وتماسك وحبكة الرواية نفسها داخل زمانها ومكانها.

بالتالي يعد «الحيز» أو تبسيطاً «المكان» من أهم ملامح الرواية الحربية، فقد نبدأ رواية ما دون أن نقرأ وصفا لحيزها الجغرافي، ولا نقلق على فقدانه بينما هذا الخيز يضيف دلالات ومعان وخبرات إلى الكاتب والقارئ على السواء.

(يمكن الرجوع إلى كتاب «الحرب: الفكرة ـ التجربة ـ الإبداع»/ السيد نجم/ سلسلة أدب الحرب ـ هيئة الكتاب المصرية.. حيث دلالات الأزمنة والأمكنة في الروايات الحربية، والتي أضافت التجربة الحربية إلى المواقيت والمساحات دلالات فنية وخاصة للرواية الحربية).

والآن هل ندعي أن للرواية الحربية ضرورة أو أهمية لغلبة التناول التقليدي للشخصيات والوصف والحيز. وللتجربة الحربية وحدها قدرتها الخاصة على إضافة دلالات جديدة للمألوف سواء في الشخصية والزمان والمكان؟ أظن أنه يمكن ذلك!! فالشخصية الهامشية في الحياة، والتي تبدو بلا دور فاعل في الحياة التقليدية، قد تصبح أنموذج للبطل المرجو، كما أن مواقيت الحرب «ساعة الصفر» «فجر الحرية» «الغد المنتظر» لها ولغيرها دلالات مضافة أثناء الحروب... كما أن الأحداث التي تقع في أماكن قد لا نجدها إلا في بيئة أو حيز التجربة الحربية مثل «الخندق» «السلاحليك» خلف خطوط العدو وغيرها لها دلالة قد لا نجدها إلا في رواية التجربة الحربية.

مع ذلك فأن التناول الفني والتجريبي للتجربة الحربية مشروع، وقد نجح البعض في تحقيق ذلك، والتجريب ليس مرفوضاً،و لكنه حتماً لا يحقق كل المرجو من وراء الرواية الحربية... حيث تعضيد الذات وتقويتها، وكشف الآخر العدواني للوثوب على نقاط ضعفه، ثم التوثيق للأجيال القادمة، فكل الأمم الخالدة هي الأمم صاحبة الذكرى الخالدة المفعمة بالإنجاز والانتصار والتحقق.

الرواية الحربية وما يقال عنها الآن؟

لم تكن الرواية وحدها التي انشغلت بالتجربة الحربية، شاركتها كافة فنون الشعر والنثر والموسيقى والتشكيل، وغيرها ربما كان الشعر أسبق تلك الفنون المنطوقة أو المكتوبة، لكن تعتبر الرواية على رأس تلك الفنون الآن، ربما ذلك بسبب تقنيات الرواية ذاتها: قدرتها على التعبير والتصوير والتسجيل الفني - التسجيل من أجل المعايشة - وبالتالي مشاركة القارئ.

لعل بعض الفنون الأحدث من الرواية، لعبت دوراً بارزاً في التعبير عن التجربة الحربية مثل دراما التليفزيون والسينما، إلا أن الاعمال الكبيرة منها عادة ما اعتمدت على نص روائي ناجح، كما أن فن الرواية نفسه استفاد من تقنيات تلك الفنون البصرية وخصوصاً في توظيف التسلسل الفكري (الزماني المكاني) مع إبراز الشخصيات والمواقف.

هناك ما يمكن أن يعتبر مأخذاً على الرواية المعبرة عن تلك التجربة... فالبعض ممن يظن أن التجربة الحربية يمكن تمثلها دون معايشتها، هنا مربط الفرس كما يقولون إنها تجربة خاصة جدا على قدر عموميتها ويلزم معايشتها قبل تمثلها ولا يلزم أن تكون تلك المعايشة بمعنى المشاركة في ميدان المعركة، هناك معايشة أخرى في القرى والمدن، ومعايشة للأم والزوجة والحبيبة بل والطفل.. المعايشة تعني التعامل مع ملابسات التجربة وتأثيراتها. لذا فلا يعد الكتابة عن أية معركة قديمة أو في مكان قصي غير مؤثر على الكاتب وأهله، لا تجد تجربة حربية لذا شاع عن الرواية الحربية مأخذين: التسجيلية واقحام الأيديولوجيا الرسمية للدول.

أولا: التسجلية

قد تغلب الأديب حماسته فيعجز الجانب الفني الأصيل في أي عمل فني أصيل أيا كان شكله وطبيعة الموضوع المتناول لمعالجته فتأتي «المباشرة» بل و«الخطابية والتقريرية والتي تبدو أكثر فجاجة خصوصاً في الرواية الحربية. فالرواية الفنية على قدر ما فيها من تفاصيل معاشة عديدة وشخصيات كثيرة (غالباً) هي في الحقيقة عمل فني مواز لعالم الواقع ولا تماثله وأن أخذت من العالم تفاصيله وعناصر موجداته، ويبقى على الروائي واحب إعادة صياغة هذا العالم، بحيث تصبح الرواية الجيدة قائمة على عناصرها الفنية والبناء الخاص بها في تكامل بما يوحي ويشي ولا يصرح.

لا يعفينا هذا من القول بأن الرواية الحربية.. لطبيعة تجربتها الخاصة وموضوعها المعقد، لا يعفي من القول بضرورة وجود قدر هائل من التسجيلية، وربما أكثر من أي تجربة أخرى تقتحمها الرواية كفن سردي.

لكن التسجيلية الفنية، والتي تدفع إلى معايشة أجواء العمل الفني، ربما إلى حد المشاركة فالرمال والأرض

والجنود والخنادق التي يعيش عليها، وفيها الجنود.. ليست هي الأرض والرمال التي يرتمي فوقها عند شواطئ الأنهار والبحار، كيف يكون ذلك؟ بقدر تحقيق ذلك بالتسجيلية الفنية تنجح الرواية الحربية فنيا.

ليست هي التسجيلية الباردة أو المجردة.. فالقمر هو هو لكنه مختلف تماما في عين المقاتل، وعلى الروائي رصد تلك العلاقة الخاصة والغامضة، ليس فقط مع القمر، بل مع كل الكائنات الحية وغير الحية من حوله.

ثانياً: الأيديولوجيا

فلا أدب الحرب.. أدب تسجيلي ولا هو أدب أيديولوجي، ولا يجب أن يكون، خصوصاً الرواية منه، حيث الرواية أقرب الفنون النثرية لو تضمنت قدراً من الخطابية والأفكار الزاعقة

لقد عبرت بعض الروايات المعبرة عن التجربة الحربية، عن لحظة الاستشهاد، وكأن الشهيد غير راغب في الحياة! يبدو متلهفا للحظة موته / عريساً كما جاءت في بعض الأعمال العربية.

تحت مظلة تلك اللحظة المعقدة المقدسة تشتعل الكلمات بتجميد نظام ما من الحكم أو بتمجيد فكرة سياسية ما كأن النفس البشرية جبلت على حب الموت ولم تجبل على حب الحياة؟!!

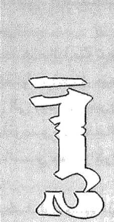
الموت هو الموت الحياة غريزة والدافع الحقيقي لأن نقاتل.. نقاتل من أجل الحياة، ولو أيقن المقاتل للحظة أنه هالك لا محالة ما تقدم خطوة عن موضع قدميه. ما أشد مقاومة المقاتل للموت، حتى لحظات الهلاك يقاوم ولو ببضع كلمات يردد بها الشهادتين... إن مات على الأرض فهو يرجو الحياة بجنة الخلد.

على اختلاف أنماط الأدب المعبرة عن التجربة الحربية، تبقى دائما الإيديولوجيا في العمل الفني الجيد في خلفية المشاهد والحوارات.

الرواية الحربية الفنية، هي رواية إنسانية وإن عالجت موضوعاً شديد التعقيد.. حيث الموت مقابل الحياة، وقد عبر «شو» عن ذلك بقوله: «أن الفن هو المرأة السحرية التي تقوم بعكس الأحلام غير المرئية وتحويلها إلى أحلام مرئية.

كما يمكن إضافة مأخذ آخر، ألا وهو الصوت الزاعق أو التقريرية أو الانفعالية غير الفنية. وربما تصدق تلك المآخذ إذا ما توفر احدها، فكل مرتبط بالآخر بهامش رقيق شفيف.

والسؤال الآن... كيف تتحقق المعادلة، أن تكتب الرواية المعبرة عن التجربة الحربية، والتي تعني بالتسجيلية المعاشة وأيضا بالقيم العليا والإنسانية، دون أن تتعلق عينا الروائي بالسحاب غافلاً آثار أقدامه وأقدام من حوله على الأرض؟! وهنا خصوصية رواية التجربة الحربية الفنية.



■ إشكالات حضور المرأة

د. عبدالرحمن بن زيدان

صورة المرأة.. وإشكالات حضورها

• بقلم: د. عبدالرحمن بن زيدان

قراءة في كتاب «المرأة في المسرح اللبناني» للباحثة وطفاء حمادي هاشم

حين تكتب المرأة عن المرأة

عن كتاب «المرأة في المسرح اللبناني» للباحثة وطفاء حمادي هاشم، نطرح الأسئلة التالية، لنجعل منها منطلقاً لمقاربة هذا الكتاب، ومعرفة محتواه ومضامينه التي قاربت بها الناقدة قضايا المرأة في المسرح اللبناني. الأسئلة نصوغها كالتالي:

ما معنى أن تحدد هذه الباحثة تيمة واحدة للكتابة النقدية، وتجعل منها منطلقاً للوصول إلى تيمات أخرى تكون هي وحدة الموضوع واكتماله الذي يكتمل بالتوثيق، والآراء والمستندات؟

وما معنى - أيضا - أن تحدد هذه التيمة في موضوع المرأة الفنانة وعلاقتها بالمسرح وهو في زمن التأسيس الأول في عصر النهضة لتنتقل إلى أزمنة التحول في الظاهرة

الاجتماعية والحضارية للمجتمع اللبناني؟

هذان السؤالان كانا محفزين موضوعيين وأساسيين للباحثة وطفاء حمادي هاشم كي تدخل مغامرة تحدي المعيقات، وتخطي الصعوبات، لتكتب في موضوع المرأة العربية الفنانة التي تحملت أوزار العادات والتقاليد المحافظة، واستطاعت أن تغير نظرة المجتمع إليها، بعد أن غيرت المفاهيم والوظائف التي قامت بها في المسرح من بداياته في لبنان إلى الآن.

لم يكن هذا البحث المغامر سوى إصرارا على الكتابة، والسماع للمرأة الفنانة في لبنان، ومعرفة ظروفها الخاصة، ومعرفة السياق الاجتماعي والنفسي والحضاري، وتجميع خطابات اللقاءات معها للتأريخ لسيرتها الفنية من خلال الانفتاح على كل الأجوبة الممكنة التي تستحضر التاريخ والثقافة والفكر وتأثيث زمن الكتابة وهو ما جعلها تدخل موضوعها في هذه التيمات التي تحددها تيمة المرأة الفنانة، بغية رصد دينامية الظاهرة داخل المجتمع اللبناني.

فماذا قدمت الباحثة في هذه المغامرة النقدية؟

وما جديد هذا البحث؟ وكيف تحدثت عن طلائع المسرح العربي في عصر النهضة؟ وكيف حددت أسباب غياب المرأة عن الفعل المسرحي؟ وكيف كتبت عن الظاهرة النسائية في المسرح اللبناني؟ وكيف تحدثت عن المرأة والاختصاص المسرحي؟

هذه بعض الأسئلة التي رافقت تكوين هذا البحث، وصاحبة الأجوبة الممكنة التي وصلت إلى الحديث عن نساء المسرح في لبنان.

طلائع المسرح العربي في عصر النهضة..

كان المساق الذي بدأ فيه تكوين المشروع الأول للمسرح العربي مساقاً محكوماً بطبيعة الظروف السياسية والدينية والحضارية التي وسمت أواخر القرن التاسع عشر وامتداداته إلى الآن، وحكمت عليه بقيمها وقوانينها، فكانت صعوبة التأسيس الأول لهذا المسرح، وكانت صعوبة التحاور مع أسرار الكتابة الدرامية، وصعوبة انفتاح المجتمع على الثقافة الجديدة، سمات حقيقية لهذه الصعوبة وهي تحرك المسرح أو توقفه في مواقع موروثة من أزمنة الانحطاط الفكري والثقافي والفني، وهي مواقع أغلقت المجتمعات العربية بإحكام على نفسها، ووضعتها في أرحام مظلمة وعقيمة، كل ما فيها قائم على استنساخ الرديء وإعادة ترديده وتكراره لغياب العوامل المساعدة على التجاوز والإبداع والتحرر من قبضة الانحطاط.

لقد كان ظهور المسرح في هذه الأزمنة الملتبسة، وكان وجوده في الزمن الاستعماري كياناً ملتبساً - أيضاً - لم يجد الظروف المواتية ومهيأة كي يتطور ويتنامى ويقدم رؤيته النهضة في خطابه، أو يقدم خطابه الدرامي في كتابة تعرف كيف

تكون بناءها في بنيته وفي كيانه، وهذه البدايات الإشكالية، لا تتعلق بوجوده كشكل من أشكال تحديث الرؤية الحضارية في المسرح، بل هي بدايات تتعلق بشكل وجود المجتمع العربي المغلق، وبشكل الرؤية المسدودة فيه، وانسداد قنوات الحوار والتفاعل والتخصيب والإبداع فيه، لأن العادات المغلقة، والتقاليد الصارمة بقيمها المتشددة، وبسياستها الاستبدادية، وبطبائعها التسلطية، كانت توجه السياسة العثمانية - من جهة - وكانت تعطي لبعض رجال الدين مبررات مصادرة إمكانات تطوير المجتمع بعدم الانفتاح على أشكال النهضة وخطاباتها في الإبداع عامة، والمسرحي بخاصة.

إن المسرح - في نظر بعض رجال الدين المتزمتين - محرض جرئ يدفع بالناس والعباد إلى التمرد على الباب العالي»، ويخل بالنظام، ويخلخل ثوابت الرؤية الدينية المسيحية منها والإسلامية التي «تحرم» المسرح في اعتقادهم.

لقد تحكمت ذهنية التحريم في الظروف السياسية الضاغطة على الوضع، وعلى العقلية العربية، ورسمت حدود المسرح المسموح بمزاولته، ووضعت له ملامحه الأولى في لبنان وفي الوطن العربي، ونجم عن اضطهاد المسرح، واضطهاد المجتمع الذي يوجد فيه، ظلم الناس، ونبذ المثقفين، وترهيبهم، والحد من فعالية خطاب النهضة في خطاب الأدباء والشعراء والمفكرين ورجال الإصلاح، مما دفع بالكثير منهم إلى ترك أوطانهم، والهجرة إلى المنفى الاضطراري.

هكذا عانى المسرح في الوطن العربي الذي بدأ يعيش انتعاشة نهضته، ظلم الأوضاع، وتشكلت صورة الفنان فيه من مرارة المعاناة والمكابدة اليومية للأيام الشقية في زمن المنع والتحريم، وكانت هيأته تأخذ ملامحها الأولى وقسماتها من هذه المعاناة، وهذه المكابدة لأن المسرح - بشكله الطارئ على السياق الثقافي العربي في أواخر القرن التاسع عشر - كان يواجه العادات المغلقة، والتقاليد الجائرة، وكان يتعرض للإجهاض كلما اشتد عوده حتى لا يسهم بخطابه النهضوي في كل مبادرة تشارك في نهضة المجتمع.

وقد ظهرت صور هذه المعاناة - بخاصة - إبان الحكم العثماني الذي كرس سياسة المنع وإقفال المسارح، لأن في وجودها، وفي بقائها، تحريض على الحكم والحكم بعروض مقتبسة أو مستمدة من التراث العربي وجدوا في وظيفتها إخلالاً بالآداب، وإفساداً للأخلاق، وتأليباً للناس على الحكام والولاة، وفي نموذج سعيد الغبرا في سورية الرمز الحي الذي تصدى لأحمد خليل القباني، وحاربه باسم الفضيلة والشرف والأخلاق.

وهذا الإلغاء للمسرح، أو لحد من انتشار الفعل النهضوي، كان يصر على رسم وظائف محددة الوظائف

يكون فيها خطاب المسرح مسايراً للمؤسسة السياسية، وخاضعا لأوامر المؤسسة الدينية، لإبقاء خطابه داخل أسوار الكنيسة، أو داخل المدرسة، تيسيراً لسياسة التحكم في مساره أو إقصائه، أو إلغائه حتى يستطيع أن يرسم له الخطوط التي يتحرك داخلها ليصير منبراً عقدياً لنشر التعاليم المسيحية، ويحافظ على العمل الجماعي الذكوري في الإنتاج المسرحي، وفي تقبله وفي قبوله، ويمنع الفتيات من دخول المسرح، ويحرم عليهن مشاهدته، وحتى إذا كان هناك استثناء في المشاركة فيجب أن يقتصر على «تصميم الملابس ووضع الماكياج».

وفي صعوبة التأسيس الأول لهذا المسرح، لم يكن المسرح بمنأى عن سلطة طابوهات الرؤية الإظلامية للمرأة كمدنس يجب أن يبقى خارج هذا المسرح المدنس وخارج العمل الجماعي والمشاركة الجماعية للإنتاج المسرحي، وهذا ما يطرح سؤال إعادة التأريخ للظاهرة المسرحية العربية، ليس باعتبارها اقتباسا، أو محاكاة، أو إعداداً، أو ترجمة للعروض التي كونتها، ولكن باعتبارها عملاً جماعياً كان مختلاً وناقصاً بسبب قرار تغييب المرأة من الفعل المسرحي، وتغييبها من المشاركة في فعل النهضة، لأن النظرة الدونية لها كونها غير مصنفة في سلم الترتيب الاجتماعي وأنها عورة، وأنها كائن جنسي وغرائزي بدون مواطنة، كلها عوامل جعلت مساهمتها في المسرح تاريخاً آخر يجب الحفر في أزمنته المحجوبة، والتأريخ له للكتابة عن المسرح العربي، وعن غياب وحضور هذه المرأة في هذا المسرح، كما تؤكد على ذلك الباحثة وطفاء حمادي هاشم.

لماذا غابت المرأة عن الفعل المسرحي؟

بغياب المرأة عن الفعل المسرحي العربي، وما رافق ذلك من ممارسات كانت تحرم المسرح، وتمنعه باسم الأخلاق، وتمنع مشاركة المرأة في هذا الفعل، كانت الظاهرة المسرحية العربية موضوعا للكتابة، وكانت تيمة للكتابة والمقاربات النقدية، ولم تؤخذ بعين الاعتبار المعيقات التي ساهمت في هذا المنع وهذا التحريم حتى صار غياب المرأة من حياة المسرح ظاهرة قائمة بذاتها بدأت مع صعوبات دخولها إلى فضاءات المسرح مع الرواد وما تلا ذلك من اقتحام لهذه الفضاءات بعد ذلك.

السبب هو أنها ظارة كانت تتحول بتحول المجتمعات العربية، أو تقف بوقوفها، أي أنها تتحول بخصوصيات زمانها وتاريخها، وبمرجعيات وانتماءات العاملين فيها، وهذا ما يجعل قراءاتها قراءات مشروطة بمنظور القراءة، حسب ثقافة الناقد، وحسب منهجه، وحسب كيفية قراءة تيمة أو تيمات الظاهرة وتعدد مكوناتها بدءاً من التأسيس

الأول للمسرح العربي مع طلائعه الأولى، إلى الآن، وما عانى منه الرواد من ظلم كان يصادر حرية القول وحرية الإبداع، وحرية الاختلاف إلى ما بعد التأسيس في زمن الاستعمار الذي فرض هيمنته على أقطار الوطن العربي إما كوصاية أو انتداب أو حماية.

باسم القيم والتقاليد المحافظة، كانت المعيقات، وكانت التقاليد البالية تتحكم في أنفاس الإبداع المسرحي العربي، وكان الفقهاء ورجال الدين، والسياسيون يوقفون كل من يريد الخروج من ظلمة الأزمنة اليابسة والمهترئة، وكانوا يمنعون ـ كما كانت تقوم بذلك بعض الأنظمة العربية الديكتاتورية ـ الدخول إلى الأزمنة الجديدة التي يمكنها أن تساعد المجتمعات العربية على توليد معطيات يقظة جديدة، في نهضة جديدة تحفز النخبة في عصر النهضة ـ وما بعده ـ على تفعيل الوعي بالتغيير للخروج من عقم الواقع، وشح الفكر، والخروج من متاهات السجال الفارغ الذي يعادي الجديد والحديث ويعتبره بدعة وضلالة ويقصي فعل التفكير في كل جدل وفي كل حيوية حتى يتم اغتيال الحلم في مهده.

وفي هذا الواقع الإشكالي في الأزمنة الإشكالية زمن تأسيس المسرح العربي كانت المرأة في المجتمع وفي المسرح عنصراً غير مرغوب فيه، وكانت عنصراً مغيباً عن هذا الواقع، وهذا ما جعل هذا التغييب من بين أهم الإشكاليات المنطرحة في تاريخ المسرح العربي الذي يبقى الوجه الآخر، والصورة الأخرى لما يعتمل من صراعات في المجتمع العربي. وهذه إشكاليات ظلت هي نفسها غير واردة بشكل واضح في كتابات النقاد إلا لماماً، لأنها كانت عبارة عن إشارات عابرة، أو كانت تلميحات محتشمة، ولم تقف بشجاعة عند مفردات السيرة الفنية للفنانات المسرحيات العربيات من عصر النهضة على زمن الحداثة وما بعدها لجعلها تتكلم عن التاريخ المنسي في حياتهن.

الكتابة عن الظاهرة النسائية في المسرح اللبناني

وفي هذا التاريخ الملتبس لإشكاليات المرأة في تاريخ المسرح العربي يأتي كتاب الباحثة اللبنانية وطفاء حمادي هاشم المعنون بـ: «المرأة في المسرح اللبناني تحديات التغييب والحضور» ليكون مغامرة في إعادة التاريخ المنسي للمرأة في المسرح إلى الواجهة، والتأريخ للجوانب المسكوت عنها في هذه السيرة الذاتية الفنية، فتتبعت ما كانت تقوم به الطابوهات والممنوعات من أدوار في المنع والتحريم وتكوين النظرة إلى المرأة في المجتمع، والنظر إليها وإلى حضورها في الفعل المسرحي بنوع من الازدراء والتحقير والسخرية.

وانطلاقاً من هذا الإطار التاريخي

الذي تم به التمهيد للموضوع، عملت الباحثة وطفاء حمادي هاشم على تتبع دينامية الظاهرة النسائية في المسرح، وقراءة أسباب غيابها وتحديد العوامل المؤدية إلى ازدهار حضورها في الفعل الثقافي في لبنان، وقامت برصد الظواهر، وتتبعت ديناميتها، وقرأتها، وأولت نتائجها وفق منهج الكتابة النقدية التي كانت تنطلق من نقد المسلمات التي رسختها المواضعات الاجتماعية التي هي سليلة المؤسسة السياسية التي تعتبر مفهوم «أرتيست» ذا دلالة تحقيرية يعني «نوع الفتيات التي كانت القوات الفرنسية تصطحبهن لتسلية الجنود، والترويح عنهن لذلك صار المفهوم يعني العاهرات، أو بنات الهوى».

هكذا ارتبط حضور المرأة في بدايات المسرح بهذا المفهوم، سيما وأن المسرح وقتها كان مسرح النخبة، وكان يقدم في النوادي، والجمعيات الثقافية اللبنانية، وكان يقدم فواصل ترفيهية، وكان يفتقر إلى العنصر النسائي، لأن الفنانة ظلت بهذا المفهوم الكائن المفروض اجتماعياً، والمرذول أخلاقياً كما حددت الباحثة ذلك من خلال تقصي بعض ما أوردته بعض الكتابات الموجودة.

وحين اتسعت رقعة حضور المسرح الشعبي ذي السمة الاستعراضية، لم تكن غايته الإمتاع والمؤانسة بالفكر وبجمال التعبير، وبشاعرية التشخيص بقدر ما كان همه وغايته محصورة في التسلية والترفيه والتطريب، وكانت المشاهد التمثيلية غناء ورقصاً وعروضاً هي أقرب إلى الملاهي منها إلى المسرح، لأن الراقصات من بنات الليل الأجنبيات من نمساويات وفرنسيات ويهوديات كن يؤثثن فضاء هذه الملاهي بالحركات المثيرة التي تثير شهوة الجسد أكثر من إثارة جمالية التعبير في السياق الدرامي داخل العرض المسرحي. وقد أكدت الباحثة وطفاء على أن ظهور الممثلات المجلوبات كانت نتيجة سهولة وتوفر المواصلات بين مصر وسورية ولبنان، أغلبهن يهوديات ولبنانيات. وقد وقفت عند مجموعة من الظواهر في ظاهرة مشاركة المرأة في بدايات هذا المسرح ورصدتها في الجوانب التالية:

- أن الممثلات اللبنانيات المسيحيات كن أكثر انفتاحاً.
- أن ممارسة التمثيل كان بدافع الحاجة والفاقة، وكان نابعاً من العوز الاقتصادي ومن الظروف القاسية للممثلات.
- حاجة المرأة إلى العمل، وحاجة المسرح إلى المرأة.

لقد كانت الفنانات الممثلات مع بداية المسرح فقيرات، وأميات، وكانت الحاجة هي الدافع الأول لظهورهن لإعالة الأسرة ورعايتها. وقد استعملن كما تحدد الباحثة ذلك كوسيلة للإغراء، وللإثارة، والتسلية، والمتعة، وكانت من شروط انتقائهن أن يكن جميلات، إلا أنهن كن

أميات، وكان منشأهن مجهولا.

والسؤال المطروح في البحث عن شروط إشراك المرأة هو: هل هناك معايير جمالية وفنية دفعت بالرجل إلى إشراك المرأة في المسرح؟

لقد كون يعقوب صنوع فرقة تمثيلية حقيقية - كما ترى الباحثة - تضم ممثلات من رجال في أزياء النساء، وسليم النقاش يعتبر اختيار ممثلات شديد الصعوبة في سورية.

وعن هذا السؤال تقدم الباحثة وطفاء حمادي هاشم أجوبة تؤكد فيها قائلة: إذا كانت السلطة السياسية هي التي شكلت صورة الفنانة، وعكستها في المجتمع إبان الحكم العثماني، فإن هذا المسرح صار يتشكل كذلك بعمل الفرق المسرحية، وبدأ الوعي لدى المسرحيين الرواد يتجاوز المحرمات، ويقتنع بأن التابوهات المهيمنة تحتاج إلى المساءلة والنقد والتجاوز والتحدي الإيجابي، واختراق العادات والتقاليد المغلقة التي كانت تحد من فعالية المسرح في المجتمع في زمن النهضة.

وقد تتبعت الباحثة أهم التحولات في حضور المرأة في المسرح، وأعطت هذا التتبع دلالاته وهو يكلم أسباب الانتقال من حالة إلى حالة، ومن زمن إلى زمن، ومن عشق للمسرح إلى الوله به، مبرزة أشكال التحديات التي تصدت لها الفنانة المسرحية اللبنانية التي لم تعد تؤثث الفضاء الفرجوي كوجود جسدي، بل صار حضورها رمزاً فكرياً وفنياً يدعو إلى إصلاح المجتمع.

لقد بدأت هذه الفنانة تتخلص من عقدة التبعية للمجتمع الذكوري والخضوع له، وبدأت تتحرر من مفاهيمه وقيمه الأخلاقية والثقافية، وبدأت تظهر احتالات تجاوز الهواية، والدخول زمن الاحتراف والتخصص، خصوصا بعد أن راكم سؤال النهضة وعيه بقضايا المرأة الأيبة والشاعرة والصحافية، دون أن يغفل المرأة الفنانة التي بدأت تظهر فوق فضاءات المسرح، وهو ما جعل الباحثة تعود إلى حالات هذا الظهور لرسم منهج التعامل مع ظاهرة المرأة في المسرح في القضايا التالية:

● الحديث عما تغاضى عنه الكتاب أثناء تناول سير الفنانات بالدراسة والبحث، وجعل ذلك موضوعاً للمقاربة النقدية والتقصي والاستقصاء.

● السؤال عن سبب إغفال الحديث عن المرأة الفنانة التي بدأت تظهر فوق المسرح.

● نقد الصورة الملتبسة المرسومة لهذه المرأة الفنانة.

وقد أفاضت الباحثة في حديثها عن الظهور العسير لهذه المرأة في المسرح، وقدمت خطابا يعتمد على حالات فردية لها يمكن الاسترشاد بها لبلوغ حالة التعرف على الظاهرة، فاعتمدت على سيرتي «روز اليوسف» و«فاطمة رشدي، وبعدها تحدثت عن الفنانة «منيرة المهدية» رائدة الفن الاستعراضي والغنائي، وبعدها ظهور «أمينة رزق» عام 1936

حين بدأت تشارك في فرقة عكاشة ويوسف وهبي.

إن صعوبة هذا البحث وهذا التقصي تكمن في مجموعة من المعوقات، منها ما يرتبط بقلة الوثائق، ومنها ما يتعلق بقلة الدراسات، وقد أوردت الباحثة بعضها كالتالي:

● منع إيراد اسم الممثلة في منشورات المسرحية وعلى الملصقات.

● صعوبة التعرف على اسم أول ممثلة صعدت فوق الخشبة.

● صعوبة التعرف على حياتها.

● المشاركة العابرة لبعضهن في التمثيل.

● التغاضي عن جزء كبير من معاناتها.

إن المشترك الذي كان يوحد المرأة الفنانة، هو أن أغلبهن ينتمين إلى فئة اجتماعية واحدة تقريبا، وهي فئة متوسطة أجبرتهن ظروف عائلاتهن المادية على امتهان المسرح خصوصا في الأربعينيات من القرن الماضي، وإضافة إلى هذا العامل كانت المرأة تبحث عن كسب الاعتراف بها، وكان عملها ـ أحياناً ـ تطوعاً وتبرعاً، أو كان عملا بالحد الأدنى من الأجر.

في هذا الكتاب، تؤسس الباحثة وطفاء حمادي هاشم منهجها في قراءة السيرة الفنية للمرأة اللبنانية، كانت تعود إلى التاريخ، وإلى النهضة العربية، وإلى معوقات التحول والتغير في المجتمع العربي، تربط هذه المرجعيات بتجلياتها في الفعل المسرحي، وانعكاسها سلباً أو إيجاباً على العاملين في التأليف وفي الإخراج والتشخيص والنقد، والمرأة كمحور لكل هذه المكونات.

وترى أن أسباب النهضة أخذت بالوعي الجديد في المسرح، فتحكمت في السياقات كما تحكمت فيما تنتجه هذه السياقات، فركزت على موضوع مزاولة المرأة للفن المسرحي، وعلى حال المرأة الفنانة، ولاسيما منها المسرحية وهي تقوم بالغناء والرقص والتمثيل والاعتماد على الإلقاء أكثر من الاعتماد على حركة الجسد كأداة للتمثيل والتعبير.

وهذا جعلها تكشف عن الصلة الخفية بين سيرة المرأة الذاتية، وبين إنتاجها المسرحي في لبنان، وبين حضورها الفعلي في المسرح من أواخر القرن التاسع عشر إلى التسعينيات من القرن الماضي.

إن الهدف الذي تروم الباحثة من خلال تقصي حقيقة وجود الفنانة في المسرح اللبناني ليس المتابعة الدقيقة لسيرة هذه الفنانة، والتوثيق للفنانات المسرحيات بالحديث الخاص عن خصوصياتهن، على وجه التحديد، بل إن الهدف الأساسي في بحثها هو استحضار العوامل الموضوعية التي لعبت فيها العوامل الحضارية دورها في تفعيل تحرير المجتمع من أسباب الانطواء والعزلة، وقد لعبت الصحافة النسائية، أواخر القرن التاسع عشر دورا هاما في جعل النقاش يتأجج حول موضوع حقوق المرأة، والوعي

بالمساواة بين الرجل والمرأة، والخروج من تحت الحجاب لما له من مدلولات اجتماعية وثقافية وأخلاقية، مما أدى إلى ظهور نساء مهتمات بالإصلاح الاجتماعي مثل «زينب فواز»، و«روز اليوسف» أو «فاطمة محي الدين» و«مريم السماط» الممثلة السورية وما كتبته في مذكراتها التي أثرت في «فاطمة رشدي» حين كتبت عن «سارة برنار».

من هنا تولدت الحاجة إلى ضرورة تصويب الاعتقاد السائد الذي شوه صورة المرأة فنيا واجتماعيا، وبدأت تخفف من حدة العلاقات الثنائية القائمة بين الرجل والمرأة. وقد اعتمدت الباحثة في مقاربة هذه الظاهرة على «شهادات الفنانات المسرحيات»، ووقفت من خلال هذه الشهادات «على نسق القيم الأخلاقية والثقافية المختلفة في لبنان باختلاف ثقافة الوسط العائلي، وناقشت «مفهوم الأهل لحق الفتاة في اختيار الاختصاص الذي ترغب فيه»، ومن هذه الشهادات التي أغنت هذا الكتاب، تطرح الباحثة سؤالها المعرفي حول موضوعها، أي كيف يمكن لهذا البحث في هذا الكتاب أن يقرأ سيرة الفنانات المسرحيات اللبنانيات؟

ومن اللقاءات مع الفنانات المسرحيات، جمعت الباحثة وطفاء حمادي هاشم مادتها الأساسية، وجمعت معرفتها بموضوعها، فكانت هذه اللقاءات بمثابة المادة الأساس للبحث، حيث لجأت كما تؤكد ذلك، إلى استخدام جزئية كل من هذه السيرة الذاتية لمتابعة قضايا التحول والتغير اللذين طالا حياة الفنانة في المسرح.

وقد دعمت تحليلها للمعلومات المجمعة حول مؤسسة المؤسسة المسرحية، بما قامت به من دور فعال في التكوين الذي أدى تحقيق هذا التحول، بفضل «معهد التمثيل الحديث» و«معهد الفنون التابع للجامعة اللبنانية» و«قسم الاتصالات الفنية في الجامعة اللبنانية الأمريكية» إضافة إلى أن السياق المجتمعي اللبناني الذي راكم وعيه التاريخي، فاستوعب مظاهر التحديث في الأربعينيات من القرن الماضي، إضافة إلى التحول المديني للمدينة، وظهور مجلة «شعر» وتمردها على الأشكال الصنمية والأشكال الشعرية المتعارف عليها، ودور الصحافة في الدعوة إلى الإصلاح، وظهور الصحافة الفنية في مصر، والشعور بمرارة الشرخ في الهوية اللبنانية نتيجة الحرب الطائفية بكل مآسيها التي هي نتيجة التخطيط المنهجي لضرب الوحدة اللبنانية وحداثتها ومسيرتها التاريخية نحو التقدم والازدهار، مما جعل هذه العوامل تعطي مسرحا هو بكل المقاييس امتدادا لمسرح عصر النهضة، وإضافة إليه، أو خروجا عن ثوابته.

وقد تتبعت الباحثة الدور الفعال الذي قام به المخرجون المسرحيون

في لبنان لتخصيب هذا التفاعل مع مكونات العملية المسرحية، والمدينة، والمجتمع اللبناني، وتحدثت عن هذا الدور عند أعلام المسرح اللبناني، وهم:

● منير أبودبس الذي أسس معهد التمثيل الحديث، ثم فرقة المسرح الحديث عام 1961.

● أنطون ملتقى ولطيفة ملتقى اللذان أسسا عام 1963 حلقة المسرح اللبناني.

● شوشو الذي أسس المسرح الوطنيين أو مسرح شوشو.

● جوزيف بوناصر الذي أسس «المسرح البلدي».

● روجيه عساف الذي أنشأ مسرح الحكواتي مع رفيق علي أحمد، عبيدو باشا، أحمد قعبور، جني الحسن، حنان الحاج علي.

وأهم ما عرضته الباحثة من خصوصيات لهذا الامتداد، أو هذا التمرد، مع هؤلاء وغيرهم، هو ما يتعلق بالأداء المسرحي النسائي الذي كان يعتمد في بداياته على الخطابة، وليس على الحركة الجسدية، ذلك أن الجسد في مسرح الرواد كان يسجن الجسد فوق المسرح في وظيفة محددة، وهي احترام القيم الشرقية حول الجسد، والعلاقة معه في بعد واحد، ورؤية واحدة، يكون بها وسيلة للإغراء والإثارة، لكن الاختصاص في المسرح، وثقافة المرأة اللبنانية، وتكوين الفرق، جعلها تنتقل من الحضور الفيزيقي إلى الحضور الفكري والجمالي والتخصصي لصناعة الفرجة، خصوصاً بعد جهدها الحثيث لاستكشاف «النسيج الذي يكون عالم المرأة ووضعها الاجتماعي والثقافي والفني في لبنان».

حديث عن المرأة والاختصاص المسرحي

في سؤالها عن هذا التحول الذي عرفه حضور المرأة في المسرح، تتساءل الباحثة وطفاء حمادي هاشم قائلة: «هل الخروج من البيت/ الحريم، هو خروج أيضا عن سلطة الرجل وسطوته، وتخل عن حمايته لها التي رسختها الذهنية العربية بحجة أن المرأة لا تستطيع السيطرة على غرائزها الجنسية، ولا على رغباتها وعواطفها، وهي حين تمارس الفنون المسرحية فإنها تمارس المحرمات؟».

في هذا السؤال يتم الكشف عن العلاقات الثنائية الضدية القائمة بين الذكورية والمرأة، وفيه دعوة إلى إنهاء التمييز الجنسي بين الجنسين، وإعطاء المرأة الحق في «تحديد ميولاتها وخياراتها على الصعيدين الفردي والجماعي».

ومن خلال الحوار بين الفنانات اللبنانيات، كانت الباحثة تستند إلى وقائع وحالات الفنانات، وتتابع مساراتهن، ووصلت إلى مجموعة من النتائج التي يمكن تقديمها في الخلاصات التالية:

● أن صورة المرأة اللبنانية

وحضورها على المسرح، كانت محكومة بالنظرة الأخلاقية، وبالقيم البالية.

● أن دخول المرأة على المسرح كان محكوما بجمالها وبجمال صوتها وبغنائها ورقصها دون مراعاة جانب التخصص في المسرح.

● أن التحول الحقيقي في مسار حضورها بدأ مع الحضور المعرفي والثقافي الذي جاء نتيجة الانتقال من مرحلة الهواية إلى مرحلة الاختصاص، واكتساب المعرفة النظرية والعلمية للمسرح مما أهلها إلى احتلال الموقع المعتبر في بنية العرض المسرحي وفي إنتاجه، والاختصاص يعني عندها تثقيف الذات علمياً وأكاديمياً بشكل عميق وشمولي.

ولقد أوردت الباحثة العوامل المساعدة على هذا التثقيف، أولا في الانتساب إلى المعهد، ثم الالتحاق بالجامعات، ثم بناء علاقة جديدة مع الجسد أثناء أداء الأدوار، ولم تغفل الحديث عن فنانات غير منتسبات إلى هذه المعاهد لعبن دورا هاما في التعايش بين الأجيال. وفي هذا الموضوع تتبعت الباحثة السيرة الفنية للفنانات، ودراستهن وتخصصهن في المسرح، وتخليهن عن المهن والوظائف التي كن يقمن بها للتفرغ للمسرح. وفي حديثها معهن، اكتشفت أن معاناتهن في المسرح كانت مشبعة بالوجع والمعاناة والألم. ومن النماذج المقدمة في هذا السياق، لطيفة ملتقى من كلية الحقوق التي صارت ممثلة ومخرجة رفيق عمرها أنطون ملتقى، أستاذ الفلسفة، والمخرج المسرحي الذي أسس «المسرح الدائري»، هذه الممثلة الرائدة التي لعبت دور «الليدي ماكبث» و«أنتيغون» و«الأم» في مسرحية »عرس الدم لغارسيا لوركا» و«إلكترا» في مسرحية الذباب لجون بول سارتر.

بهذا الاختصاص، صار المسرح اللبناني، بمشاركة المرأة فيه، مكانا للبحث والتحليل، ومنبرا لإثارة القضايا السياسية والاجتماعية، خصوصاً مع لطيفة ملتقى ونضال الأشقر، اللتين تعتبرهما الباحثة أساس الحيوية المسرحية في لبنان، هذا المسرح الذي صار يثير قضايا المرأة في أعمال لينا أبيض، وصار تيمة للتمرد على الأعراف في أعمال المخرجة سهام ناصر في مسرحيتي «الجيب السري» و«ميديا» حيث الحالات الفانتازية تصبح رؤية عميقة لقضايا المرأة.

بهذا التخصص بدأت الفنانات في لبنان يعدن النظر في مكونات المسرح، وفي إنتاجيته، وفي العلاقات داخل الفرق المسرحية، ويعدن مناقشة قضايا الجمال ومفاهيمه، وبدأن يعدن النظر في الأسس التي وضعها المجتمع الذكوري للمجتمع وللممارسة المسرحية، وبدأن يعدن قراءة النص المسرحي الذكور برؤية أخرى تستنطق ميتافيزيقيا الجسد، وكلام

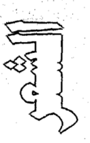
الفكر، ونبض المجتمع اللبناني. فنضال الأشقر تبحث - دوما - على التغيير، وتطرح تصوراتها الحداثية لحداثة مسرح لبناني إنساني، لقد بدأت تحقيق طموحها هذا منذ تأسيس محترف بيروت للمسرح، وبعدها أنتجت مسرحيات مشاكسة وجريئة منها «طقوس الإشارات والتحولات» و«منمنمات تاريخية» و«ثلاث نسوان طوال» للكاتب الأمريكي «أدوارد ألبي».

لقد أكدت المرأة اللبنانية حضوا مهما بتخصصها المسرحي، أعطت المسرح دلالات جديدة بفضل سعاد كريم، رينيه ديك، ومارسيل مارينا في المسرح الكوميدي مع شوشو، وتجربة ميراي معلوف مع بيتر بروك، وحنان الحاج علي، ورضى خوري، وجوليا قصار، وعايدة صبرا، ومعانقتها حرية التعبير بالجسد الشاعر، أنيسة كنعان، ولمياء دنفالي، وآمال العريس وليلى كرم، والمخرجة لينا أبيض، ورندا الأسمر، وتقلا شمعون، ولينا الصانع وعبلة خوري كممثلة للجيل الجديد في المسرح اللبناني التي صارت تواجه السلطة الذكورية حينما تعمل على تركيب الشخصية المجازية في العرض خارج سلطة إرشادات المخرج.

بالتخصص المسرحي تصالحت الفنانات مع ذواتهن، وأصبحن أكثر جرأة في التعبير والتحرر من القيم البالية، وبدأن يؤسسن علاقات جديدة بين الكلمة والحركة لجعل الجسد لغة أخرى تبني كلامها خارج سلطة الاستهلاك والغواية والإغراء والإثارة. وقد انبنى هذا التخصص على مجموعة من الأسس منها:

- تحويل المسرح اللبناني العربي إلى مشروع حضاري.
- تحويل المسرح إلى رؤية وجود.
- اعتبار المسرح فكراً وفناً وصنعة يجب اتقانه لتجويد وجود هذا المسرح.
- بناء مجموعة من القيم الأخلاقية والفنية برؤية حداثية تؤكد حقوق المرأة وتدافع عنها.
- الاهتمام ببلاغة الجسد عوض الغناء والرقص والطرب الذي غالباً ما يكون طارئاً على بنية العرض، أو يكونا تزيينياً.

إن كتاب الباحث اللبنانية وطفاء حمادي هاشم، بكل ما يقدمه من إضاءات عن موضوع المرأة في المسرح اللبناني، يبقى عملاً توثيقياً يقدم المعلومات، وتقدم تراجم خاصة عن الفنانات المسرحيات، وعلاقتهن بالمسرح والتلفزيون والسينما، ويقدم المعرفة بهذا الموضوع الذي يعتبر عودة إلى أهم القضايا التي أحاطت بالعلاقات بين المسرح العربي ومجتمعه، وبين المجتمع والمسرح والمرأة في الوطن العربي، وهذا ما يعطيه قيمته العلمية التي انطلقت من الخاص لتصل إلى العام، وغادرت العام لتقف عند نبض المرأة العربية وتسمع إلى معاناتها فوق المسرح في الزمن العربي.



قصائد مختارة للشاعر
إبراهيم سيلمان الجراح



لبنان مالك ويلي منك لبنانُ
بان الرفاق ولولا أنت ما بانوا

فتئت وَيْحكَ يا لبنانُ إخوتنا
أهكذا أنت يا لبنانَ فتّان

في كل عام إلى مغناك أفئدة
تهوي إليه وإخوانٌ وخلان

يا تاركي الوطن الغالي إلى وطن
للعرب، كل بلاد العرب أوطان

أغراكم من أبي حمدون أن به
في كل ما تشتهيه النفس صنوان

مناظرٌ ومَرَاء كلُّها مُتَع
فيهن والله للمحزون سُلوان

كأن كلَّ بناء قائم شجرٌ
هناك، والشَّجَرُ الملْتَفُّ بنيان

فأينما قد تفيأتم بأفنية
أحنت تظللكم فيهن أفنان

أستغفر الله أم أغرتكمُ مُقل
يريش إنسانها للفتك إنسان
من اللواتي وإن قلنا ملائكة
في كل جارحة منْهُنَّ شيطان
هُنَّ الذئاب فكم قلب فتكن به
إذا نفرن وإن رُوِّضْن غزلان
مهلاً فهن وإن أوْعَدْن ذامقة
وعودُهن وهذا الريح سيَّان
فَشَمِّروا يا فداكم كلّ غانية
ما للتصابي بهذا الظرف مَيْدان
قد كان ذاك وما كان العراق لنا
خصماً ولا كان إيعاد وعدوان
ولا تحَدَّت نسورَ الجَوِّ كاسرةٌ
جهلاً خفافيشُ تؤويهن بغدان
دعوا التَّرَيُّث فالأوطان ليس لها
إلا بأبنائها عزٌّ وسُلطان
إن البلاد تنادي وهي صارخةٌ
بملء فيها بنيها أينما كانوا
فبادروا الأمر ما في الوقت متسع
فيم التلبُّث والأعداء جيران
صبراً وإن كان ذا منّا على مَضَض
في الصبر إن قلَّت الأعوانُ أعوانُ
لعلَّ يوماً به تُطوى النوى فنرى
إخواننا بيننا والكل جذلان

في تشطير بيت (1)

رعا الله الصبا لو كان آبا
لَتمَّ لنا السرور به وطابا
لقدْ ولّى وَخلّف ذكريات
إذا خطرت لنا كانت عذابا
أتاح لنا المنى حتى جنينا
قطوف الأنس يانعة رطابا
فما أحلى لياليه اللواتي
مضين كأنها كانت سرابا
وقائلة علام حنيت ظهرا
وشبت وأنت لم تعدُ الشبابا
وكيف رضيت هذا الشيب، هلا
حلقت أو اتخذت له خضابا
فقلت لها خشيت بأن تقولي
إذا أبصرتني: شيخٌ تصابى
على أني أكافحه كأني
أكافح منه في وجهي حرابا
وما يدريك عاذلتي بأني
أعاني البرح منه والعذابا
أخضّبُه فينصل بعد يوم
وأحلقه، فيزداد التهابا
(وما إن شبت من كبر ولكن)
صروف الدهر شَيبت الغرابا
إذا ما قلت سالمت الليالي
(لقيت من الحوادث ما أشابا) (2)
وكان الشيب في الماضي وقاراً
محالٌ أن يُهان وأن يُعابا
فأصبح حرفة الحلاق فينا
تُدرُّ عليه ربحاً واكتسابا
فعُذراً يا مؤنبتي لعلّي
أسأت فقد أطلت لك الجوابا

هوامش القصيدة:

(1) في الخامس عشر من ربيع الثاني لسنة 1398هـ الموافق للرابع والعشرين من شهر مارس لسنة 1978م.

(2) البيت المشطَّر في هذه القصيدة لأبي فراس الحمداني، مطلعها:

أبت عبراته إلا انسكابا

ونار ضلوعه إلا التهابا

رأيت الشيب لاح فقلت أهلاً

وودعت الغواية والشبابا

بعثن من الهموم إلي ركبا

وصيرن الصدود له ركابا

وما إن شبت من كبر ولكن

لقيت من الأحبة ما أشابا

ولما كان بيت أبي فراس قد جاء ضمن قصيدة كاملة، فهذا الوضع مما يسمى التضمين. لأن التشطير إنما هو تشطير بيت واحد في بيتين، أو عدة أبيات كل منها في بيتين.

ثناء

(هذا الثناء مقدم إلى الشاعر عبدالله سنان المحمد(١) بمناسبة صدور ديوانه نفحات الخليج الطبعة الثانية سنة ١٩٨٣)

يا صاحب النفحات الغُرِّ والأدب
أطربتني بثناء ليس من أربي
هتفت باسمي على رغمي فواخجلي
ممن تساءل عن شخص هناك غبي(2)
عفوا أبا نفحات المسك إنك قد
أحرجتني بالذي نوهت في الكتب
أهديت ديوانك الغالي إليَّ فما
برحت منتجعاً في رَوْضه الرَّحب
طبعته مرة أخرى وَجُدتَ به
مع الذي فيه من نبع ومن غرب
بعثته كحبيب حان موعده
فجاء يرفل في أثوابه القُشُب
فما وجدت له شكراً أفوه به
إليك إلا بهذا النظم، من نشبي
نقَّلتني فيه من جد إلى لعب
فَرُحْتُ أمرحُ بين الجد واللعب
وأعجبتني هنيهات لعبتُ بها
فها هي اليوم في كفيٍّ تلعب بي
حتى شغفت بها حبا وهمت بها
فكدت ألثم ما في الطرس من طربي
لم أدر هذي عيون الشعر آسرتي
أم أنهن عيون الخُرَّد العُرُب
ما ينقضي عجب مما تضاحكني
به نوادرها إلا إلى عجب
فمن نكات إلى هَزْل وسخرية
ترى الثكالى بها تفترُّ عن شنب
ومن نصائح جدٍّ قد صرخت بها
كمنذر شام زحف الجيش عن كثب

عش للكويت فأنت اليوم شاعرها الـ
حاني عليها وحادي ركبها اللَّجب
بل أنت غريدها الشادي وَبُلْبُلها
فاصدح بما شئت يا قيثارة العرب
ابق اليراع سناناً في يديك لها
يا ابن الأسنة في الإنسان والحسب
تفتحت بالبها دهراً وكنت لها
فيما تزاول عنها كالأب الحَدب
لم يُلهك الضربَ عنها في المناخ ولا
ما فيه من خيبة الآمال والكذب(3)
فيا ترى هل وفت يوماً لرائدها
إلى المعاني وهل برَّت بخير أب
دم رافلاً يا حليف الشعر مرتشفاً
من حوضه الحلو أو ينبوعه العذب
فقد سقتك الغوادي دَرَّها عللاً
حتى الثمالة بالأقداح والقُعب
قل للذي ظن أن الشعر ثرثرة
يهذي به هذيان المدنف الوصب
شعر تحرر من وزن وقافية
فكان كالشَّعَر المعروف في الذنب
كيف انهمكتَ بشعر كُلّه سُخفٌ
فاعتضت بالخزف البالي من الذهب
وكيف سَمَّيْتَهُ حُرًّا وما عرفت
له العروبة من أصل ولا نسب
مازلت تبري سهاماً لا نصال لها
حتى رَمَيْتَ بسهم خائب خرب
حملت ويحك أقلاماً مزيفة
ضدَّ العُروبة يا حمالة الحطب
لم تُحْسن اللغةَ الفصحى فلستَ لها
تَنَاوَلَ القوس باري القوس والنُّشب
ولا تَحُم حول هذا النوع إن له
عدوى إذا انبعث أعدى من الجرب
عليك مني سلام الله ثم على
أيامنا حول سوق التين والعنب(4)

هوامش القصيدة:

(1) عبدالله السنان: شاعر كويتي معروف له عدد من الدواوين تحت اسم «نفحات الخليج»، وكتبت عنه عدة دراسات منها كتاب الأستاذ فاضل خلف: «عبدالله سنان، مغني الشعب، حياته وشعره» ولد الشاعر في سنة 1917م وزاول عددا من المهن كان آخرها العمل في وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية مديرا للشؤون الإدارية، وكانت له علاقة قوية بالشاعر إبراهيم الجراح ظهر أثرها في ديوانه نفحات الخليج، وفي القصيدة التي نتحدث عنها هنا.

(2) يقصد بكلمة غبي هنا أنه غير مشهور.. يقال غبي عني فلان أي لم أعرفه.

(3) إشارة إلى أحداث سوق المناخ الذي كان لها أثرها السيء على الاقتصاد الكويتي، وعلى المجتمع في ذلك الوقت.

(4) إشارة إلى سوق الخضرة الذي فيه دكان الشاعر وكان هو وعبدالله سنان يلتقيان به وينشدان الأشعار.

في رثاء الشيخ محمد سليمان الجراح(١)

مـــا كنتُ أحـــسبُ أن تطول حـــيـــاتي
حـــتى أراك ســـبـــقـــتني بممـــات
قـــد كنتُ أرجـــو أن أفـــوزَ بدعـــوة
مـــبـــرورة لي منك أو بصـــلاة
فـــسَـــبَـــقْـــتَني ضـــيـــفـــا لربك للذي
يُـــقـــري النزيلَ لديه بالجنات
عـــشنا جـــمـــيـــعـــاً مـــذ وُلدنا لم نكن
نخـــشى التـــفـــرق أو نُرعْ بشـــتـــات
بمجـــالس للدرس فـــيـــمـــا بيننا
كـــانت بنا فـــوّاحـــةً عَطرات
سُـــيت باسم مـــحـــمـــد فـــتـــبـــاركتَ
فـــينا لذلك ســـائرُ البـــركـــات
فكأنما التـــســـعـــون عـــامـــا تسـعـــةٌ
مَـــرّت ولم نشـــعـــر بهـــا عَـــجلات
إذ كـــان فـــيـــهـــا الشـــمل ملتـــئـــمـــا بنا
والدهر سَـــمـــحٌ والســـرور مُـــآت
أمـــا ليـــالينا بهـــا فـــمـنيـــرةٌ
أيامـــهـــا مـــسْكيّـــة النفـــحـــات
إذا خَـطَرَتْ يـومـــاً علي بخـــاطري
عـــصـــرت عليـــهـــا الدمع بالعـــبـــرات
إذ كنتُ ألقـــاكم بكلّ عـــشـــيـــة
أو كـنـتُ ألـقـــاكـم بـكـل غـــداة
فـــأروح مـــرتـاحـــاً بطيب لقـــائكم
وتـطـيـب لـي بـلـقـــائكـم أوقـــاتـي
أفـــبـــعْـــد هذا لا يكـون لقـــاؤكم
إلاّ بجـــانـب حُـــفـــرة ورُفـــات
فكأنما الدنيـــا ســـفـــينة عـــابر
ألقتْ مـــراســـيـــهـــا له بفـــلاة
نمْ في ضـــريحك يا مـــحـــمـــد ســـالماً
مما يـعـــانـي الحـيُّ مـن أزمـــات

فلعَلَّ ربّاً قد دعاك بفضله
يلقاك بالغفران والغُرُفات
يجزيك عما قمتَ فيه لأجله
ويَقْبَل ما قدمت من حسنات
فتأخذ باليمنى كتابك ضاحكاً
إذ طالما قطّبت بالنكبات
ما كنت أدري قبل فقدك أنني
أبداً أصعّد بعدك الزفرات
شقّي لأنت ومن تساقط شقة
كان الردى منه على خُطُوات
فإذا ذكرتك راثياً فكأنني
أرثي بذا نفسي لقرب وفاتي
بل متُّ غماً بعد فقدك يا أخي
أسَفاً عليك فهل سمعت نعاتي
أتطيب لي بعد الحبيب إقامة
في غير وصل بيننا وصلات
صبراً لعل الله يجمع بيننا
فيما لديه بأرفع الدرجات
ويصفح عما ساء من هفواتنا
ويغفر إذ لابُدّ من هَفَوات

المرجع: كتاب إبراهيم سليمان الجراح
المؤلف: الدكتور يعقوب يوسف الغنيم

هامش:
(١) هو شقيق الشاعر، وقد توفي في 25/9/1996م.

زان القريض

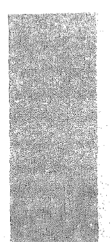
شعر: صالح حداد

من وحي قصيدتي الشاعرين د. سعد مصلوح (خطوات على الأعراف) و د. خليفة الوقيان (لاعتبى ولا أسف)
المنشورتين في مجلة العربي العدد (537) أغسطس آب 2003

زان القريض فطاحلٌ أُنُف
سعدٌ، خليفةُ، صالح عُرفوا
من نخبة تُزجي مطيّتها
عَنْقاً، ولا ماءٌ ولا علف!
أسروا بليل حالك شَيم
قطاعه الأنكاس والكُشُف
كلّت رواحلُهم وما تعبوا
وقفت مطيّهمُ وما وقفوا
فتهرّأت أعمارهم كدَحا
لا ولولوا يوماً، ولا أسفوا
صانتهمُ الأحلام عن سفَه
مترفعون وما بهم جَلَف
عبّوا من الأكواز مترعةً
صفْواً فما ترويهمُ النطَف
أدَبُوا من الأفكار مائدةً
وهبوا فلا قتْر، ولا سرَف

مــــــا طقّــــــفـــــوا كـــــيـــــلاً ولا وزنـوا
إلاّ جَـنّـيــــــاً مـــــــا بـه خـــــــشَـف
غـنـمــــــوا مـن الأشـــــيـــــاء أثـمـنـهـــــا
كــــالأســـــد لا تـرضـــــيـــــهم الجـــيّـف
الصـــــاعــــــدون قنـانَ مــــــفــــخـــــرة
والـعـــــــابـرون دروب مـن سـلـفــــــوا
والـواطـئـــــون الـشـــــوكَ أوخــــــزه
مــــــــا عـــــاقـــــــهم لـين، ولا شَـظَـف
والموقـــــدون حـــــروفَ مـــجـــــمــــرة
ومـنـــائـرا كـي تـنـجـلـي الـسُـــــــدَف
والـنـاســـجــون حـــريـر قـــافـــيـــة
فـــــتـــــورَدت في بـيـــــدهـم قُـطُـف
من حـطـمـــــوا أصـنـامـــــهم شــــرفــــاً
وثْـبـــا لـعـــجـل الـذل قـــد نـسـفـــوا
الـعـــــــاصـــــــرون ضـــــروع فكـرهـمُ
لـسَـــــــــداد رأي مـــــــا بـه جـنـف
والـغـــــــانـمـون تجــــــــارة أدبـاً
حـبّـــاً، وطـهـــراً منهـــمــــا غـــرفـــوا
شُمَ الأنـوف (كـــأحــــمــــد) كـــبــــرا
عــــــدل ثـقـــــاة مـــــا بـهـم صَـلَـف
مــــا همّـــــهم من عـــيـــشـــهم تـرف
بـل حِـلـيــــــــة لألاؤهـا الـشـــــرف
الـواهـبـــــون ســــمـــــاحـــــة فكَـرا
مَنّـاً، وقــــوت مـــــعـــــاشـــــهم كَــفَـف
لـم يـخـلـطـوا في لـقـــمـــــة زَفَـــــرا
وطـهـــــــارةَ الأبـدان قــــد عــــرفـــــوا
الـبـــــاذلـون قلـوبـهـم شَـــــغَـــــفـــاً
لـشـــعـــوبـهـم طـوعـــاً ومــــا رجَـــفـــوا
والـواصـلـون مـــــــودةً رَحِـــــمــــــا
ويـزيـن صَـــــوْب كــــلامــــــهم حَـنَـف
والـزارعــــون بـيـــــادراً فـــــرحـــا
يـــــزهــــو بـــلـــون زهــــورهــــا الــرَهـــف

السّاكبون عبيرهم وَدَقاً
فتهلّلت في ربعنا الشغَف
وتناثرت أفوافَ أردية
ليميد في نيْساننا الوَهَف
والناشرون أريجهم عَبَقا
والحب في دستورهم هدف
والرافعون قِلامهم علماً
وبيارقاً في أفق من زحفوا
هجروا السفاسف في الحياة إبىً
عن تُرَّهات زمانهم عزفوا
الثابتون بكلّ منزلق
أطواد عزم حيثما وقفوا
الخائضون غمار معركة
ولهيبها التزييف والجنَف
متجاوزين حُثالة لقفت
دودَ الحياة وبئس ما لقفوا!
أمسوا رعاة فاسدين وما
نفع الرعاة وجُهّلا رسفوا؟!
نفشوا بحقل خضارنا بطرا
ونعاجهم في مهْمه عُجُف
***
أأحبتي طوبى أصولكمُ
ذهب الحياة، وغيركم خزف
ياء العلوم تزركشت أملاً
وتوشّحت من فكركم ألف
حُزتُم رقاب الناس قاطبة
فهمُ الوِطاء، وأنتمُ النَّجف
ولأنتمُ أملود دوحتنا
وسواكمُ من غيّه السَّعَف
ولأنتمُ ساموك أمتنا
وسواكمُ ميزابها الوكِف
***



دموع مونتانا

شعر: غنيمة زيد الحرب *

كل شيء كما كانَ
إلاّ أنا
شجر السروِ
ينعس في حَدَقَ البحيرةِ
ممتزجاً بالغيوم
سلال الورود
تفجّر أشذاءها
في الصباح
قمم الألب
مزهوّةً بالثلوج

***

كل شيء كما كان
إلاّ حدائقَ عينيك مقفلةً
والطريقُ
يموتُ إذا لم يؤدِّ إليكْ
تموت العصافير توقاً إلى مقلتيك
تموت الورودُ
الثلوج
المطر
ويبقى الحنين هنا
كائناً لا يموت.

---

* مونتانا: منطقة جميلة في قمم الألب في سويسرا، أمضت فيها الشاعرة هذا الصيف حيث تجددت ذكريات لها قديمة، جمعتها وزوجها الراحل في ذات المكان..



قصائد تحت الثلج

للمستشرقة أنّا ماري شيمل *
ترجمة: جهينة علي حسين

المستشرقة أنّا ماري شيمل هي شخصية معروفة جداً في البلدان العربية والإسلامية مثلما هي معروفة في الغرب. ولدت في مدينة أرفورت في ألمانيا عام 1922م، وبدأت تتعلم اللغة العربية وعمرها خمسة عشر عاماً. درست العلوم العربية والإسلامية في برلين وقدمت أطروحتها لنيل الدكتوراه عندما كان عمرها تسع عشرة سنة، وخلال سنوات الحرب العالمية الثانية عملت مترجمة في وزارة الخارجية الألمانية، وبعد انتهاء الحرب عام 1946م، حصلت على شهادة «الأستاذية» في جامعة ماربورغ، ثم درست ودرّست في جامعات مختلفة في العالم، منها: تركيا، الولايات المتحدة، كندا، بريطانيا، الهند، المغرب، مصر، سوريا، الأردن، الكويت، واليمن.

ترجمت الكثير من الشعر من اللغات العربية والتركية والفارسية والأردو، وكانت أول من أصدر «أنطولوجيا الشعر العربي المعاصر» عام 1975م. وفي عام 1995م استطاعت أن تحصل على جائزة السلام التي تمنحها بورصة المكتبات الألمانية، وهي أرفع جائزة أدبية تقدم في ألمانيا، مما أثار لغطاً كبيراً بين الأوساط الأدبية هناك، حيث حاولت تلك الأوساط النيل من إنجازات هذه الكاتبة والمفكرة الكبيرة، خصوصاً أنها ظلت ناشطة في تعاطفها مع قضايا العرب والمسلمين، ووقفت مع الفتوى التي كان قد أصدرها الإمام الخميني بحق الكاتب سلمان رشدي، لأنها، كما صرّحت للصحافة، تعتبر: «أن هذا الكاتب مسّ عواطف الكثير من المؤمنين بطريقة سيئة حيث أهان مشاعر المسلمين».. وأضافت: «لقد رأيت فعلاً مسلمين يبكون بسبب كتاب رشدي. لقد رأيت مسلمين في أمريكا منزعجين جداً من الرواية، وهذا الشعور أيضاً لمسته في باكستان.. ثمة اعتقادات دينية لا يمكن للمعتدي عليها أن ينجو من العقاب».. وكان اليهود ومعهم الحركة الصهيونية وراء الكثير من تلك الحملات ضدها. والمعروف أن هذه الكاتبة أصدرت أكثر من ثمانين كتاباً، بينت من خلالها

للقارئ الأوروبي مزايا الإسلام وحضارته الإنسانية، معارضة بذلك أطروحات صامويل هانتنغتون وسواها ممن نظّروا وروّجوا لـ«صراع الحضارات». كرمت أنّا ماري شيمل في العديد من بلدان العالم، خصوصا البلدان العربية والإسلامية، ونالت الكثير من الجوائز المرموقة، كجائزة الملك فيصل للدراسات الإسلامية، وجائزة مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، ووسام الحسين في الأردن، وسواها.. وهنا نقدم ترجمة لبعض قصائد ديوانها الأخير «عنادل تحت الثلج».. وهي قصائد كتبت ما بين الأعوام (1974 - 1994م) متأثرة بالتراث العربي والإسلامي. وقد صورت لنا، من خلال شفافية الكلمة وعمق معناها، الحب الذي لا يتجسد في حدود الجسد، بل هو ضارب جناحيه في أغوار الروح.. اللوعة والحرقة والرغبة في الانعتاق من ماديات الكون والبحث في لغة حب لا ينال منها زمن التكنولوجيا المادي.. هذا ما نجده في نصوص شيمل التي استقتها من قصص الفلكلور والحكايات المقتبس بعضها من القرآن الكريم، وكذلك الأماكن والأسماء التي عرفت بذلك الحب المتألق الذي بقي خالداً. ورغم أن الفراق، بمعناه المادي، كان ختام هذه المشاعر، فإن ضمير التاريخ حفر أسماء عديدة مثل: المجنون ليلى، وروميو وجولييت، وسواها، في صخوره التي لا تبددها ريح ولا تحطمها عاصفة.. والشاعرة المرهفة الأحاسيس تواقة إلى السموّ بهذا الوجد حتى الموت عبر رحلة بحث مضن في عوالم لا يفك مغاليقها ويسبر أغوارها سوى من أمسك بسرّ الكلمة أملاً في القبض على الألم..

وقد اخترنا من ديوانها القصائد التالية:

١ ـ رسالة ليلى إلى المجنون

أنت لم تعد
تسأل الطيور لتخبرك عني
أنت منحت قلبك بيتاً لهم
وبنيت من شعرك هذا العش
لقد حملوا قلبي بعيداً
في ظهيرة اليأس
الشمس الساطعة
جففت آباد دمعتي
لكن الغزلان
اللاتي يشربن من دموعك المالحة
هنا رقدن في الخلود

٢ ـ رسالة المجنون إلى ليلى

لقد أحببتك جداً
لكنك الآن طلل
تلاشى بعيداً عن انقضاء الليل
لقد أحببتك جداً
لكنك الآن أغنية
على شفاه الجميع والليالي جدّ طوال
لقد أحببتك جداً
لكنك الآن تلّ
أبداً رماله تتحول من جديد
أبداً قمر يتبدل من جديد
وها أنا
أعدّ النجوم
التلّ الفضيّ
وهذا الطلل

٣ ـ من دون كلمات

ليس للروح أذن
دون كلماتك، دون أذنك..
ليس للروح لسان دون وجهك
ما حاجتي لهذي العيون؟
حين تغيب عيناك
أخبئ وجهي،
أرقّ من ثلج هي لمستك
أيها الماس
اقطع حجر القلب

٤ ـ صورة على صفحة الماء

أسأل عنك.. فأحتار فيك..
تتجلى تلك الصورة على صفحة ماء
أنظر فيها..
أعلم أنها أنت
لا أستطيع وصفها.. إنها صورة
تحمل فقط طيفك..

أسأل عنك
فأحتار في جزئيات ملامحك
استعذب قطرات الصدق
أنساق لأشجان الألق الرائع
أبحث عنك.. فأحتار..
ترنو همسة..
أيضا تحتار الهمسة!
يا للحيرة!!
تتأجج من عينيك الأحلى وتذوي
في لمحة ماض..
أبحث عنك
تدهشني كل تقاسيم الصورة
الآه تتجلى في التنهيدة
تتصاعد سريعاً كالموجة
تقبل كالسيل العاتي
يجرف كل الأحلى في تلك الصورة
يتسع ضياعي
ما بين صمتك وهمسك
أخاف، على تلك الصورة،
استقرار الآه
استيطان الألم صباح مساء..
وما كان الألم يخدش
روعة ملمح تلك الصورة..
أخشى عليك من دفق كلمات شجونك
من عذوبة شفافية شعورك
أخشى عليك من ذاتك
أن تتهشم صورتك
على صفحة الماء..

* مستشرقة ألمانية عرفت بمناصرتها للقضايا العربية والإسلامية

■ فاكهة الشتاء

فاضل خلف

■ لص البحر

خالد الشايجي

■ ملائكة الأنفاق

بثينة العيسى

■ الدهليز

هديل الحساوي

■ موت مصطفى سعيد

ماجد رشيد العويد



فاكهة الشتاء

بقلم: فاضل خلف

لمّا أقبل الشتاء طفقت أفكر في الربيع القصير وقلت: «في الربيع القصير أتخيل قصيدة غنائية تغنى لي بلحن صحراوي بمحاذاة ساحل الخليج... وأرقب حديقة قلبي برودها الساحرة.. وأشعر بيد الشعر تتناولني، وترسلني إلى النغم المنشود فأغوص في بحره لأعانق موجة مركبة فوق موجة، والسحر يطغى، فأجدني أطل من شرفات حلمي مغرداً فتشرئب إليّ عيون رهط من فتيات جيرة الحي يعشقن الماء ورائحة الخليج...

أولاهن، ذات وجه لا تراه عيني بل يراه قلبي.. ترتدي ملابس الاستحمام..

ثانيتهنّ ترقب محاذرة انفساح المدى أمامها.. وجهها لا تفارقه ابتسامة جميلة، ولا سيما وهي تلوّح للعدسة الجريئة التي اقتحمت المكان بهدف تصويرهن.

ثالثتهن، لا يلفت النظر إليها إلاّ صدرها الصاعد وبإشراق بريء.

الفتاة الرابعة تصيح عليّ قائلة:

أنت يا امرأ القيس، ماذا أعددت لنا من أجل الشتاء؟

وفجأة وجدتني أقول متلهفا:

- أعددت لكن ناراً إذا تدوم حتى يجيء الشتاء فلن تترك في جسدي خلية واحدة تهش وتبش للحياة.

- إذن سنجدك روحا إذا ما أقبل الشتاء

أجل، وأي روح؟!.. انها روح فاكهة الشتاء.

الفتاة الخامسة تقول للسادسة:

- لماذا تخرج الآن من الماء؟.. أأخرج لأكون خاضعة لليد الصارمة حين تجر بعنف الستارة خلف النافذة المغلقة وتأمرني بالتقدم لأرى وجهاً عندما أتوسل إليه فإنه يكبح اندفاعته الطائشة.. فألوذ أنا مطلقة العنان لأناث شجو تدوم حتى الصباح. وترد السادسة:

أما أنا فعندما يضيق بي مخدع نومي لا أرضخ لدمه الفائر، فأنطلق، لكنني سرعان ما أعود لاهثة بوجد مشتعل لأرى أرجوحة في الهواء معلقة، قلبي يروح ويجيء فتهز مكوناته ويتعثر ضخ الدم ولا أهدأ إلاّ عندما يهدأ دمه الفائر.

لم أنتظر حديث الفتاة السابعة لأن السابعة لم تكن عذراء، وكيف تكون عذراء وقسيمة زواجها في درج مكتبي ضمن أوراقي الخصوصية ولي منها طفلان توأمان جميلان هما في نظري أمير وأميرة؟!

لص البحر

بقلم: خالد الشايجي



كان بدر يقود قاربه في البحر بسرعة كبيرة متجهاً إلى وجهته المعتادة حيث يصطاد السمك. كان واجماً يتجه بنظره إلى الأمام إلا أنه لا ينظر إلى شيء معين على ما يبدو. لابد أنه يفكر بقرب موسم السرايات ذات الرياح العاصفة المفاجئة، إن موسمها على الأبواب وسوف يضطر هو وكل من له علاقة بالبحر إلى التوقف عن الصيد وترقب انتهائه، بالإضافة إلى ذلك فإن الصيد في هذه الأيام قليل ونادر، ربما بسبب تلوث البحر، أو لكثرة سفن الصيد الكبيرة واستخدام الآليات الكثيرة فيها.

بدأت يده تخفف الضغط تلقائيا على منظم سرعة محركه حين اقترب من الموقع الذي يقصده، ثم بدأ يتوقف رويداً رويداً، وبعدها ألقى مرساته وانتظر قليلاً حتى استقرت، ثم جهز خيوط الصيد وألقاها في الماء وظل ينتظر فترة إلا أنه لم يحظ بأي صيد، فرفع المرساة وانتقل إلى مكان آخر، ولم يكن هذا بأحسن من سابقه.

ظل بدر ينتقل من مكان إلى آخر دون أن يحظى بصيد يذكر حتى نال منه التعب وكان المساء قد اقترب، فتقدم إلى المرساة ليرفعها، ولكنه توقف هنيهة قبل أن يرفعها وألقى بنظراته يميناً وشمالاً، وقد أقبل المساء وبدأ النور يخبو ويستسلم لآية الليل الذي آذن بالدخول، فلفت نظره عدة قطع من الفلين الأبيض طافية غير بعيدة عن القارب كل منها مربوطة بحبل تنبيء عن وجود مصيدة أسماك تحتها*، فنقل بصره فيما حوله فلم ير أحداً فجال بخاطره أن يرفعها ويرى ما بها إلا أنه أنِفَ أن يفعل ذلك، فليس من أخلاق الصيادين الشرفاء أن يسرقوا أرزاق الناس، وهز رأسه محاولاً طرد هذه الفكرة فلم يفلح في ذلك، وأخذت فكرة استغلال هذه المصائد تستبد به وتأخذ من فكره كل مأخذ.

لقد بدأ يوقن بأن هذه المصائد هل الحل الوحيد والسهل لمشاكل قلة الصيد وبقي حائراً بين شيطانه وبين ضميره الذي لم يصمد طويلاً كما لم تصمد فلول النهار أمام الظلام فنهض وقاد قاربه إلى أقرب مصيدة فانتشلها من الماء وإذا هي مليئة بالسمك بما يفوق تصوره فأفرغها في قاربه بسرعة واضطراب وكأن أحداً كان يرقبه، ثم ألقى بها في الماء مرة أخرى وتلفت يميناً وشمالاً ونظر خلفه، ولما لم يرد أحداً تنفس بعمق والخوف مستبد به، ثم رفع المرساة وعاد بقاربه مسرعاً وكأنما يريد أن يبتعد عن مسرح الجريمة التي فعلها بأسرع ما يكون.

لقد كان يشعر في قرارة نفسه باللوم وعدم الرضا لأنه فعل ذلك، ولكنه في الوقت نفسه يجد جواباً شيطانياً يجيب على تساؤلاته دائما: أنت لم تسرق.. إن البحر ليس ملكاً لأحد إنه مكان عام.. إن من وضع هذه المصائد إنما حجب أرزاق الناس عنهم، وهكذا هو نداء الشيطان دائماً.. إن مهمته تحويل الفضيلة إلى رذيلة بأي صورة من الصور حتى يقع الضعيف في حبائله.

ذهب بدر إلى الديوانية في تلك الليلة كما هي العادة، حيث يجتمع الأصحاب، وأخذ يتشدق ويتباهى بصيده المزعوم الذي وفق إليه في ذلك اليوم حتى بدا وكأنه قد صدق كذبه.

مر يومان على ذلك وهو يشعر في قرارة نفسه بالخطيئة رغم التبريرات التي يسوغها الشيطان في نفسه، حتى أنه أضمر على أن لا يعود إلى ذلك أبداً.

ذهب للصيد بعد ذلك عدة مرات ولم يكن صيده بالأمر السهل، إذ أصبح يكلفه الكثير من الجهد والوقت دون أن يكون المردود مرضياً.

وفي ليلة من الليالي كان جالساً كما هي العادة في الديوانية فدار الحديث عن صيد البحر وتطرق بعض الحاضرين في الحديث إلى سرقات المصائد البحرية وأن أصحابها باتوا يشتكون من تزايدها وأنها ظاهرة غريبة بدأت تتفشى وتكبر بين الصيادين.

شعر بدر وكأنه هو المعني بذلك وبدا عليه الارتباك إلا أنه عاد بعد برهة إلى طبيعته خصوصاً بعد أن تذكر بأنه لم يعمد إلى ذلك إلا مرة واحدة.. وقد أقلع عنها.

وهنا بدأ الجميع تقريباً يشاركون في النقاش فمنهم من يطالب بأن يعطي هذا الأمر من الاهتمام ما يكفي لمعاقبة أمثال هؤلاء اللصوص الذين لا يتورعون عن الإضرار بالآخرين وسرقة أرزاقهم وأدواتهم حيث إن الأمر لم يعد يقتصر على سرقة السمك فقط بل تعداه إلى سرقة المصائد وما بها من أسماك.

لم يكن بدر ولا غيره يتوقع أن تكون هذه المناقشة قد شجعت شيطانه على العودة إلى السرقة مرة أخرى.

في تلك الليلة دبت الهواجس إلى قلب بدر وأشعلت فيه الحنين إلى العودة لسرقة المصائد ولم لا؟ مادام كل الناس متهمين بسرقة هذه المصائد، ألم

يقولوا في الديوانية ذلك؟ إذن فالأمر عادي جدا، فلم لا يكون كبقية الناس، إنه لا يأخذ كل شيء على الأقل إنه يأخذ السمك فقط.

نام ليلته مضطربا وقد وطن نفسه على قبول نصح شيطانه وعند البحر في اليوم التالي كان يجاهد نفسه بما بقى فيها من فضيلة في سبيل أن يبدأ دخوله في تجربة حظه أولا، فإذا فشل فإنه لا مناص من الاتجاه إلى تلك المصائد.

بقى بعد ذلك يجرب حظه في الصيد من مكان لآخر وكان يرى بعض الصيادين يستخرجون المصائد ويأخذون ما بها، ولم يكن يعرف بطبيعة الحال أهي لهم أم أنهم يسرقونها؟ أما إذا كانوا يسرقون هكذا في وضح النهار فإنهم بلغوا من الاحتراف مبلغاً خطيراً إذ أن اللصوص يخافون في العادة، فإذا أصبحوا لا يخافون فإنها ستكون كارثة في هذا المجتمع.

باتت هذه المناظر تستحث في نفسه ذلك السلوك الخبيث فطوى خيوطه ورفع مرساته وبدأ بعمل الشر.

أخذ بدر يعيث فساداً في المصائد وكأنه كان يكبت في نفسه نقمة قديمة عليها فأخذ ما استطاع من السمك الجيد وعاد أدراجه إلى البر ثم إلى السوق لبيعه ثم إلى البيت.

لم يجد في تلك الليلة في نفسه لو ماً يذكر لأن تكرار الشيء يقربه من العادة حتى تألفه النفس وهذا ما صار إليه حال بدر أو كاد، فقد اعتاد بعد ذلك هذا السلوك وأصبح يكرره دون وجل ولا حذر.

وفي أحد الأيام لم يكن الطقس على ما يرام، حيث كان الجو مكفهراً بعد يوم عاصف مغبر، دخل بدر البحر بعد ظهر ذلك اليوم وبعد أن هدأت الريح وبدأ موج البحر يخف تدريجيا انطلق كعادته يجوب البحر بحثا عن صيد الحرام، وقد كان في ظنه أنه قد سبق الكثيرين من الصيادين إلى الصيد لأن معظمهم يمتنعون عن دخول البحر في مثل هذا الجو المضطرب.

واتجه نحو المصائد فرفع إحداها، وعندما أخرجها من الماء ورأى ما بها فغرفاه مندهشاً.. إن بها سمكة كبيرة.. إنها هامور لم ير مثلها أبداً من قبل.. تساءل كيف دخلت المصيدة بحجمها هذا؟

حين أفاق من دهشته فتح باب المصيدة وكانت كبيرة وقد بذل جهداً كبيراً في رفعها إلى القارب إلا أن السمكة انقلبت إلى الجانب الآخر من المصيدة بعيدا عن بابها، فاضطر بدر لأن يمد يده لتناولها إلا أن يده لم تصلها وكان

بابها ضيقاً لا يتسع لجسم بدر بسهولة.

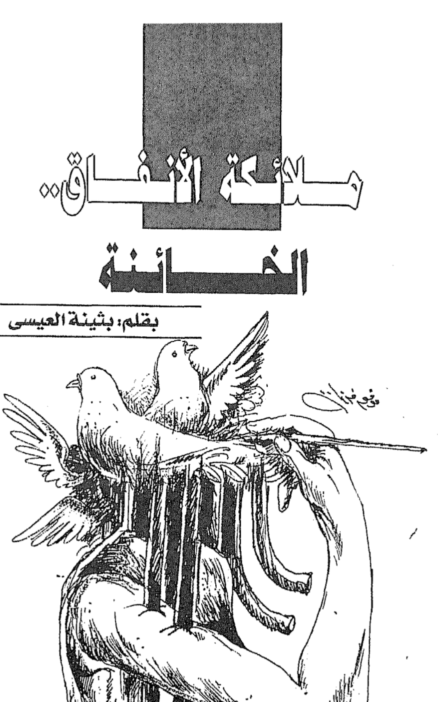
كان البحر مضطرباً ولايزال الموج نشطاً ولكن بدرا لم يعط ذلك أي اهتمام بسبب لهفته على تلك السمكة وعجلة أمره لاستخراجها.

أراد بدر أن ينتهي من هذا العمل بسرعة رغم اهتزاز القارب واضطرابه، فأدخل رأسه وجزءا من صدره فقبض على رأسها، ولكنه قبل أن يسحبها ويخرج بها جاءت موجة متهادية وصفعت جانب القارب فمال إلى الجهة الأخرى فاندفع من جراء ذلك، جسم بدر تحت تأثير ثقله إلى داخل المصيدة وسقطت بما فيها إلى البحر تتهادى إلى الأعماق حاملة أعظم نقيضين في الدنيا، الموت والحياة، وبينما كانت السمكة الكبيرة تستعيد أنفاسها في الماء وتعود إلى الحياة من جديد، كان بدر يعب الموت عباً مع كل جرعة ماء يبتلعها في تلك المصيدة الرهيبة.

*** هي شباك من أسلاك الحديد على شكل نصف كروي يدعى (القرقور) في اللهجة المحلية.**

ملائكة الأنفاق.. الخائنة

بقلم: بثينة العيسى



أطلق سراح شراهتي، جشعي القديم يزحف بأصابع تحترف التساقط، لا ينقص هذه الأموال إلا بصمات تثبت جدارتي بها.. عليها اللعنة! كم أحتاجها!

لا شيء يسد فوهة فم العالم وعيونه إلا هذه الأوراق برائحة أيادي الأغنياء الذين تحسسوا جسدها بزهد حتى وصلت إلي، تبا.. كم انتظرتها! وهذه المرأة الراقدة منذ سنين تسعل دونما صوت، وتسيل الشهقات داخل صدرها لكي لا تثير ضجيج كرهي لهذا العالم، يوغل الذبول في اختراقها، يدرك أنها الجسد الأكثر رهافة وتهافتاً، الحركة تؤذيها، والحر يؤذيها.. ورئتها الصغيرة لا تحتمل الكثير من رائحة عرقي لكنها لا تملك خياراً آخر، امرأة يقتلها الحر، والحر في صحرائي لا يعرف بأنه قاتل، أو ربما هو يعرف ذلك ولكنه لا يحفل بالأمر.

أمام ناظري: تموت وتختنق، تبكي في آخر الليل بحرقة تثير الشلل، تتشبث بي وتصرخ فجأة:

- أنا أسقط.. أقسم بأنني أسقط!

- أنتِ في يدي فأين تسقطين..؟

- أنا أسقط في داخلي، أسقط فيّ.. أضيع!

هذا ما تردده دائما، وأنا لا أفهم من السقوط إلا ما أراه في أحلامي، الحلم الذي ينتابني منذ طفولة فقري، السقوط الأزلي نحو اللاقاع، الهرب نحو نفق خائن لا يحمل في نهايته إلا نوراً مسروقاً من حشرات مضيئة، أصرخ:

- أنتِ في يدي..

لكن أيادي الشياطين ليست خضراء كالجنة، كأقدام الأمهات، ليس ثمة خوف أستطيع تبديده في هذه المرأة، حالة السقوط المزمن التي تنتابها كل ليلة كانت تمارس ابتزازاً رخيصاً تجاه ثوابتي.

- لماذا أنتِ؟!

أسألها وأنا أدفن رأسي في صدرها وأنشج.. تجيبني بوشوشة السكينة:

- ششش..

- تبا.. لماذا أنت؟! لماذا يخصك الله بعذابه؟!

- كلمة أخرى عن الله.. وأقسم أن ينتهي كل ما بيننا!

إصبعها يرقد فوق شفتي كي لا أتفوه بالمزيد البشع، هذه المرأة تحبني بقدر ما تقدس أيمانها الغليظة، بحفيف طفيف تتحسس جبيني، شفتي، أجفاني، أنفاسي تركض باتجاه الخوف وأنا أتأمل الإعياء السعيد يستوطن تلكم الملامح،

ابتسمت كما ينبلج صبح الملائكة في الأنفاق، وبصوت متشقق:

- يفعل الله ذلك لأنه يحبنا كثيرا!

تبا لها! وتبا لهذه العفونة الرائعة في رائحة المال، رائحة العرق والكفوف البشرية الشرهة!

عندما سألتني لأول مرة عن تخصصي أجبتها: «وسخ دنيا..!».

فهمت أنني أقصد الاقتصاد، ضحكت موافقة، لكنها لم تعرف يومها بأنني مولع بالأوساخ، الاصفرار الشره، الإعياء المتطاول، ومكوثها في السرير كلعنة، والحر ابن ستين كلب.. كل هذا سيتغير بفضل وسخ ما.. وسخ يثير الأوساخ حيثما حل، وإلا.. أي شيء يبرر وساخة أن تتمنى وفاة قريب لك لكي ترث؟! كم أحب أقاربي عندما يموتون..!

أزحف ببطء إلى حيث تركتها ممدة، تتنفس الثقل والرطوبة، أنثر الأموال تحت قدميها، وأسفل وجهها، بابتهاج تلطخه شهقات فرح مجنون:

- أنظري.. كل هذا.. ستكونين بخير.. سنخرج من هنا..!!

أنا المبتور من عالمها قسراً.. أي شيء يجعلها تحتمل أن تراني بهذا التشوه؟ أبالغ في الإيغال في جشعي لكي أجعلها تحيا بشكل يرضيني، ولا شيء يرضيني عندما يكون الأمر متعلقاً بها، لا شيء إلا الجنة.. المشكلة أنني أموت رعباً من فكرة أن لا أكون جديراً بالجنة!

أنفاسها تصطك والصمت يشبك أصابعه فوق شفتيها فلا أسمعها تنبس إلا بسينات كثيرة.. سس.. سس.. سس.. هكذا أعرف بأنها تصلي.. كل الحروف تختبئ في شفتيها إلا السين، وحده هذا الحرف يخبرني بأنها متفرغة لصلاة ما، حتى عندما أشتم الحياة وأركل الدولاب مع كل نوبة ألم تنتابها بوحشية، كان صوتها يأتيني مرقوعاً بالمرض وغصص قديمة.

- تعال..!

ولا أعرف لماذا، لكنني كنت أصمت على الفور وأجيئها جاثياً ألثم قدميها وأبكي، وكانت تضع رأسي على صدرها وتهمس بشيء ما، شيء لا أفقه منه إلا حرف السين، سينات كثيرة لا أعرف كيف أصنع منها جملة مفيدة، لكنها تجعلني أشعر بالسكينة، تحول غضبي الأهوج إلى حزن نبيل يذوب في تعاسة الوجود، في عالم وقح ويقر بوقاحته ويحزن لذلك.

- سنغير الغرفة.. سيكون هناك جهاز تبريد في غرفتنا الجديدة، أعدك!

لماذا لم تكن تهتم، حتى الابتسامة المقصوصة من أطرافها كانت تحمل نكهة

مجاملة، ترفع رأسها بمرفقيها بتثاقل وتسأل:

- هل أديت واجب العزاء؟

- هل هذا هو كل ما يهمك؟

تعود للرقود مرة أخرى، تطبيق مقلتيها بألم وكأنما قد طعنها ردي بمدية، يستفزني فيها هذا الأزل الأبيض من الصمت.. أهشمه بصرخة احتجاج:

- اسمعي، أنا لا أحبك عندما تكونين ملاكاً، أعني.. أنا أحبك أكثر عندما تكونين بشراً، أو ربما شيطاناً، وتفرحين معي لأسبابي الوضيعة والرخيصة لمجرد أنني أحبك..

- وقاحة أن نبني سعادتنا من جماجم الآخرين.

- الله أراد ذلك.. لو كان الأمر بيدي لكنت قتلته أقسم لك، لكن الله أنقذني من جهنم وأماته بمشيئته، ولا أدعي أنني أستحق الجنة لكنني أحبك.

أدارت جسدها نحو الجنب الأيمن، وبكت بخفوت محروق..

يدي الآثمة بدماء الوهم كانت تمسد شعرها، أتمتم باعتذاراتي كدعاء، كل شيء يطاق في هذا العالم إلا بكاء الملائكة.

- ربما لا يجدر بملاك أن يتزوج شيطاناً.. لكنني شيطان عاشق، والحب ليس سيئاً حتى لو تلطخ بالخطايا، ستكونين بخير.. ماذا تريدين؟ فساتين؟ حقائب؟ أساور؟!

- أطفئ النور..

كان صدري معتماً بما يكفي لكي أضمها إليه، عندي ظلمة كافية.. لكي أسمع تشققات أنفاسها، وأستنشق عفونة نقودي.

ودون أن أرى شيئاً.



الدهليز

بقلم: هديل الحساوي

بصيص نور باهت، يسري إلي، قادما من الزاوية البعيدة، أرفع نفسي عن الأرض، أحاول التمدد يصطدم رأسي بالسقف، يجثم السقف على صدري ويخنقني، أشعر بغصة تنمو في حنجرتي، تتكون دمعة أبتلعها، لا وقت لذلك.. أتحرك، تصطدم يدي بالجدران أتلمسها بدقة، رطبة، أختنق، أبتلع كرات الهواء السوداء أمامي، أناديها لتتغلغل في رئتي، لأستخلص بعض الحياة منها.

أقرر فجأة، سأرى إلى أي مسافة أستطيع الوصول، أزحف على ركبتي باتجاه الضوء، والضوء يبتعد، ويبتعد كلما اقتربت، أزحف بأقصى سرعتي، أجرح ركبتي، أخدش يدي بالجدران.

وأنا على هذا المنوال منذ الأمس، لا أصل، والأمل يحفزني لأكمل وأصل، لا أذكر جيدا كيف وجدت نفسي هنا، كأني عشت دهراً، فتحت عيني بين هذه الجدران الضيقة وهذا السقف، في دهليز لا أدري أين أجد نهايته، والضوء القادم من آخره يختفي من أمامي ويظهر، ويختفي ويظهر، وأنا أراقبه، يتعلق أملي به، يعلو معه ويهبط معه، أموت رعباً عندما يختفي، ويرقص دمي عندما يظهر، أغفو قليلاً، وأصحو مرعوباً، وأخاف أن ينتهي بي الأمر في هذا المكان القذر.

لا أذكر متى مت، أو متى سجنت في كابوسي، ألاحق هذا الشيء اللعين.

لا أذكر من رماني.. من نساني في هذا الدهليز الذي يزداد طولاً كلما ظننت أني أقترب من نهايته.

لا أدري إن كانت النهاية تعني بشراً، ضوءاً، طعاماً ويقظة.

بلا شعور أبكي، لا أدري لم أبكي، قد يبكي الجسم دون أن يفهم العقل سر بكائه، ربما كان لجسدي عقل، يعي حاجاته، وأنا وعقلي الذي لا يفكر إلا بما يراه أمامه من ضوء يتحرك ويهتز صعوداً ونزولاً.

هل أتخيل، أحيانا يحاول الاقتراب مني، أبكي، دموعي تنهمر فوق خدي، تصل إلى فمي حاملة معها طعم الملح والغبار، طعامي منذ أيام، أمسك صخرة بقربي وأمصها، الملح يساعدني على الحياة، والماء الصدىء المتساقط من السقف يبلل الصخر، ويعطيني حساء الملح.

«أوامر من القيادة العليا، وبتهمة التآمر على الإله والتمرد، يدفن حياً، ويستمر في الحياة».

غفوت ثانية هل كنت أحلم؟ هل حدث حقاً ما حدث؟ ذاكرتي الميتة، تتراءى لي أشباح أشياء ومشاهد، هل عشت كل ما حدث بالفعل؟ العقل يقول بالتأكيد لم أولد هنا ولا خلقت صدفة هنا بهذا الشكل وهذا المكان من العدم.

إلا إذا كان ذاك «الإله» يتلذذ برؤيتنا نعاني، يعيش بسادية الألم المنصب على ذواتنا.

أذكر أنهم أشاروا إليه يجلس كرسيا عاليا، محاطا بأشياء كثيرة، براميل ضخمة وكتل من الشحم تزين أكتافها الأشرطة.

كانت تمسك بيدي امرأة، يحيط عنقها حبل مربوط، أتابع الخيط، يدفعني فضولي لأبحث عن نهايته، أرى الخيط يمتد ويصل إلى يد المرتخية على الكرسي العالي، أراه يقبض على أطراف آلاف الخيوط.

قالت لي: «هذا إلهك».

ولم تشر إلى الكرسي، نظرت إلى عينيها تمتمت:

«أين؟».

رددت باختصار «يسكن السماء».

رأيت الخيط حول عنقها، ويخنقها، تهاوت أمامي على الأرض، وقبضت على يد سمينة، قال: «كانت فاجرة، الجالس على الكرسي العالي إلهك، بيده حياتك وموتك».

وأضاف بعد برهة «الأنية».

وسحبني من يدي، أذكر آلاف الأطفال، بشكل واحد وعيون واحدة، ترتسم دمعة متحجرة على مقلتهم، يوضعون في الثلاجات، ثم يخرجونهم وقد تجمدت الدموع وصارت عيونهم من جليد، تلمع كالمرآة، وتعكس على سطحها صور من حولها، أمسكني أحدهم، أمرني، أبكي، لم تكن دموعي خلقت بعد، تذكرتها تلك التي أمسكت بيدي، وأشارت إلى السماء، وتذكرت أني خرجت من رحمها، وأنها لم تعلمني ما هو البكاء، أشار أحدهم إلى باقي الأطفال.

وقال: «قلده».

لم أستطع، قالت لي تلك المرأة يوماً، مهما قالت لك كرات الشحم والأيادي السمينة، لا تطعها، كانت تنظر إلى السماء السوداء.

قالت: «لم تكن السماء هكذا من قبل».

رددت: وبشر الصابرين، سيبدد إله السماء ظلمتها».

أشرت إلى الصورة، صرخت: «كلا ليس هذا».

عندما ولدت رأيتها ترتدي الأبيض وقد ألقمتني ثديها وقالت لي: «أشرب هذا ديني لترده غداً لي».

وكبرت قليلا وارتدت الأسود.

أمسكوني ورشوا الماء في عيني، وأدخلت الثلاجة، لسعني البرد، وتجمد الماء قليلا، لم أشبه باقي العيون والأطفال، جليدي كان متكسراً، وكنت أرى من الشروخ ما لا يراه الآخرون، وكنت أتذكر أمي وما قالته لي ولم أفهمه، وليتني لم أفهمه!.

قرأت التاريخ.. جاءوا فأكلوا إلههم المصنوع من التمر وابتسمت، كنت

جائعاً جدا، أتوق إلى طعام غير ما يقدمونه إلي، وتساءلت، ما طعم إلهنا، ثم:
«أوامر من القياد العليا، وبتهمة التآمر على الإله والتمرد، يدفن حياً، ويستمر في الحياة».

وها أنا هنا ودموعي الحارة تذيب شروخ الجليد وأرى، ورأيت الضوء، مرة أخرى يرتفع ويهبط، أشد على نفسي أجرها جراً، أزحف لأصل إلى نهاية الدهليز، لن أستمر في الموت حيا، تذكرت أمي، قالت هذا هو إلهك، وأشارت إلى الأعلى، وفوقي لا شيء غير سقف أراه بيدي وأعرف أنه أحمر، قال لي أحد أصحاب العيون الجليدية، وأشار إلى شخص كانوا يجرونه إلى دائرة اختفى بعدها من وسطها، أرسل إلى الدهليز، الدهليز ذو السقف الأحمر، وبعدما رأى الغباء يرتسم على وجهي قال: «حاول اغتيال إلهنا، يستحق ذلك».

اقترب من الضوء الصغير هذه المرة والضوء واقف لا يبتعد، اقترب لا تفصلين عني سوى مسافة، إنها نقطة ضوء على جدار، ثقب، أمد يدي، يفلت الثقب ويرتفع، أقترب ببطئ وأراوغ وأضع يدي عليه، فراشة، فراشة مضيئة.

أرفع يدي إلى السقف، تضيئه، سقف أحمر، هل سأمـ..................

.... ولكن من أين دخلت؟



موت مصطفى سعيد

● بقلم: ماجد رشيد العويد

● إلى الطيب صالح

ذهبت إليهم غازياً، وفي نيتي تذويب جليدهم. إن جليدك أيها الشمال يعشق ناري. على هذا النحو استعرضت وجودي على أرض تلك الجزيرة. رفعت بيرق الشمس الحارقة، وشمرت عن رغبة دفينة تجاههم، تجاه نسائهم.

حملت معي تراثي، وتاريخي بوحدته وانقسامه، بتآلفه وفتنه. كل حركاتي ونأماتي هنالك، سعت إلى إنطاقه، إنه في الجوف بنقاطه

المضيئة، وتلك المنطفئة فليخرج من هنا، من الأعماق التي ركدت طويلاً، ليبدأ جريه في شوارع القارة الباردة، القارة القمة الرابضة على أنفاس الأرض في كل أنحاء جنوبها الذابل.

كنت لا أدري ينتابني بين حين وآخر إحباط قهري. إن إحساساً باللعنة ظل يطاردني. بعد كل مغامرة ينزاح هدفي عن مساره هدفي الذي أخذت أعيه في الحد من لعنة الجليد.

حدثتك عن (شيلا غرينود) وعن (آن همند) وحدثتك عن (مسز روبنسن) وعن (جين مورس) وعن كثيرات. لقد تحقق لي النصر في كل مرة. أعتلي القمة، أجثم فوقها ثم أفرغ في ثناياها منحة الشمس العظيمة. أصيب شعورا مطلقا بالتفوق، ألبث فوقها لا أهتز أو أتمايل، وكيف اهتز أو اتمايل، وقد قددت من الطينة السمراء؟

انبثقت من هنا، من هذه البقعة المقدسة جملتك أيتها المدينة من بين جبالك ورحلت أرومهم في عقر جليدهم، وهنالك قهرت (شيلا غرينود) و(آن همند) و(مسز روبنسن).

لا أنكر أنه أقلقني الخور الذي ظل يعتريني في غرفتي الصائدة، فأنقلب على ظهري لا ألوي على شيء. بعثت الشحوب في سماء لندن، ودفعت بالقلق إلى ميزان محكمتها، كنت أريد خلخلة التاج فخلخلتني وسيلتي.

المحكمة التي دفعت بي إلى السجن أعواماً، أقيمت لتعريتي لقهري ثانية. قالت لي الوجوه الحاضرة في قاعتها: ما فعلته لا تنهض به ولا تكون من خلاله. ملامحهم دلت على هزيمتي، وهنالك أيضا ذلك الهدوء الذي ران معلنا استسلامي. إنها الهزيمة بلاشك، حاولت أن أتعامل معها منذ اللحظة الأولى، رددت على الاسئلة بنعم أولا، كنت داخل القاعة وخارجها بذلك الوميض الذي لا يبرحني، قالت لي أمي: أنت حر فافعل ما تشاء.ولم أرها، أظن أن روحي يقظى بها

(جين مورس) تقدمت نحوى، أيقظت كل رجولتي. لم تشبه (آن همند) ولا (ايزابيلا) ولا غيرهما. لم أر صورة البغي فيها، أصبت معها بعمى حضاري فتمكنت مني. أعوام وأنا أطاردها، أعوام وتهرب مني، لا أتعب ولا تتعب، لابد لغزوتي أن تتمكن من خطوط الصد، لا منجي أيها الفضاء من اختراقك، في كل مرة اقترب منها وأحس أني التصق بها أفاجأ بها ترمي إلى ببثور المكان الذي خرجت منه. احتقرتني وظللت ألهث وراءها كنت بالكاد أحادثها فتغضب مني، تغضب أوربا التي بناها لوني وشيدها. وضعتني في

مواجهة حاسمة مع نفسي. البيت العتيق يتلألأ في داخلي وعنفوان كرامتي يتأجج فلأذهب إليهم فاتحا... في الخلايا قرون لائمة، شرف مهدور، كانت تهرب مني ولم تكن لتقبل أن تتقدم مني فتاة أخرى، عاملتني كشيء من أشيائها لا تملك أن تضحي به. إن نوعاً من حبل السرة النفسي نشأ بيننا رباط أوثق حالتين ظللتا تتأججان في صراع لم يصل ذروته أبدا... ونسيت في غمرة الحياة الصاخبة أنني ما جئت لندن إلا بتوصية.

كنت مخموراً يوم جاءتني اشتدت وطأة الشمس على ذاكرتي، الخرطوم في الخلايا وأوربا مكشوفة تماما، وهذه الجزيرة يرجها لوني، أشارت بيدها أن أتقدم الجليد يحن إلى الذوبان.. إلى التلاشي في غياهب الشمس الأفريقية ذاب جدار الصد السابق.

أفريقيا ترقص نصرها وطبول الفرح تغزو بيوت الضباب، والحق أقول لك إن هذا كان إحساسي السريع والمباشر، ثم سرعان ما صرت رهن إشارتها يغمزني ذل مفاجئ. صعقني أن غزوتي تتكسر تحت قدميها ، هاهو ذا جسدها الأبيض ينبض به السرير، خيل إلي لحظتها أن القارة تتمدد عند خط الاستواء للاسترخاء والاستجام السرير أخذ في الصرير فيداهمني القرف. نظرت نحوها، وفي أعماقي يقين تتكامل أبعاده.. أنها لا تروم المتعة معي إنها تقدم لي جمالها لاستهلك منه حاجتي وكأنها تقول لي: خذ أشبع رغبتك لتظل فتيا قويا ولأبقى بدوري (جين مورس) التي تلهث وراءها ، وكذلك ستبقى. فار دمي، وفاض النيل في غرفتي، وصرخت أفريقيا صرخة مكتومة...

***

قال لي والد شيلا غرينود: أنت من ماء الشياطين.لم يكن يدري أني خسرت كل شيء. لم يطلب معاقبتي رغم أنني دفعت بابنته إلى الانتحار. لم يرغب في أن أكون نده في محكمة ترفع العلم البريطاني. كان هذا دليلا آخر على سقوطي، نما لدي إحساس بلا جداوي. عمدوني بذل لا يطاق حتى لكأن الشمس انطفأت من حولي وبدأ عصر جليدي آخر، كانوا يقولون في الخرطوم، وفي القاهرة: مصطفى سعيد يحمل عقلا، عقلا وفقط.

ونسوا أن هذا العقل اجتزئ لينمو على غير أرضه. عليك أن تعلم أنني هجنت حتى الدرجة التي فقدت معها مبرر وجودي، وجودي الذي غلقته المحكمة

بصدى الاهمال وعدم الاكتراث مصحوبين بريح شمالية قارسة البرودة في السجن أيقنت رغم قتلي (جين مورس) أنها لم ترض بي أكثر من مانح لذة، حين الطلب، يستهلك نتفا من مغرياتها لتستهلكه من بعد ذلك كاملا. مات مصطفى سعيد أو لعلني قلت آنذاك إنه في غيبوبة مديدة.

يوم عدت إلى السودان لم أعد إلى الخرطوم. لقد فشلت في أن أكون سفيرها إلى مدن الثلج، عانقت الظل أينما وجد ونأيت.

اخترت قرية نائية، تنوء من التعب ويشقى كاهلها بارث (آن همند) و(شيلا غرينود) و(جين مورس) جثتها فلاحا يحاول بناء نفسه من جديد. لم أسع إلى إلغاء ماضي الأوروبي. أردت واهما على الأرجح أن أوفق إلى وسيلة أوقد بها الشمس ثانية.

تزوجت وأنجبت استطعت أن أجعل سكان القرية أهلا لي تنكرت لصورة العبري الفذ، وإن ظلت تظهر بين حين وآخر، العبقري الذي تحطمت وسائط دفاعه قبل هجومه. العبقري الذي لم تتقن براعته سبل الندية، فتهاوى في قلب الضباب عند أعتاب غانية، كان علي أن أختفي فأسباب غزوتي تعفنت، وكان يجب أن أدرك منذ ذاك أني صغير لا تظهرني المجاهر. حتى (جين مورس) رأت في جرثومة لا أكثر لكنها تحتاجها محاجة الجسم إلى بعض الجراثيم في سبيل بناء مناعته.

فاتتني حقائق كثيرة كنت مأخوذا مسلوب الإرادة إحساسي برجولتي بنموها، وتوترها أفقدني الوعي بالدافع، بأن الشمس يجب أن تنتقد كما هو حالها في القرون الغابرة ولعله لم يكن دافعا حقيقيا أو لعلني كنت زائفا هجنني الشمال.

قالت إنها لي مقابل هذه اللوحة كانت لأحد المساجد... بني زمن الخلافة الأموية ولما لم أر أفقا لي سواها أعطيتها اللوحة. لم أر شيئا كل شيء يغرق في الظلمة لا نور إلا ذاك المنبثق من تحديها الشامخ. أيقنت في المحكمة أنني لم أسع إلى غير اللذة، إلى الدقائق التي ظلت زمنا متوترة بين جدران غرفتي كنت مثل يزدجرد، ولعلي من نشله، لا بأس بكل شيء تأخذه مقابل أن تخمد الجذوة التي اتقدت تفي مداي الذي ترامى آنذاك إلى كل الأصقاع. نظرت فيها مليا لدقائق سادنا صمت يريد أن يثب لم أخمن وقتها شيئا... النار في جسمي تستعر وأريد الانقضاض (جين مورس) تتفرس في اللوحة.

سألتني إن كان أقيم على أنقاض كنيسة. لم أجب النار تحرقني بينما هي يتلون وجهها غضبا. فيما بعد آمنت بأنها لم

تألف روح الشرق ولم تحبها. جين مورس أنا قادم إليك فخذي ما يشاء مجدك أن يأخذه. شاخت كل القيم التي ظننت أن نفسي تدافع عنها، وفي زمن يسير تحطم كل شيء النار التهمت اللوحة صرخت في وجهي، احتقرتني وخرجت بعريها.

في لحظات كثيرة يأسرني شعور مفجع بأنني لن أكون ألا أنا، التائه الذي ينظر إلى الشمال من زاوية ضيقة، وهم يعودون إلينا منتحلين صفات شتى، فاتكم كلهم أنني مسخت في نظرة مسطحة، بل وأكثر من ذلك مسخت تابعا ضئيلا ذليلا. هذا ما أدركته (جين مورس) وتركته لأخلافها يتزودون به في عودتهم وما لم تدركوه بعد أن الجنوب تهشم في الصحراء وترامى إلى هنا أنينه زاخرا بالوجع وممتلئا بغصة حارقة.

***

عندما بدأت العاصفة انطلقت نهايتي أو ربما بدايتي كنت يزدجرد المعاصر قدمت لها مفاتيحي أردت استباحتها فإذا بي أستباح وتستباح معي قرون أنت الآن تعلم كل شيء، وليس من ضير في اقترابك مني هاأنذا أضع بين يديك كل أوراقي، لابد أن تتجاوز ما لم أستطع تجاوزه لم أقتل في الحقيقة (جين مورس) كل ما فعلته أنني حاولت قتل لهاثي وراءها ولعلني لم أفلح حتى في هذا.. ولعلك أن تنجح.

نشاط لرابطة الأدباء في مملكة البحرين

أمسية شعرية وأخرى قصصية لثقافة شبابية كويتية

كتب فيصل العلي:

أقامت «رابطة الأدباء الكويتية» نشاطا ثقافيا في مملكة البحرين إذ نظمت أمسيتين الأولى شعرية والثانية قصصية لمجموعة من الأدباء الكويتيين الشباب أعضاء «منتدى المبدعين الجدد» وذلك بالتعاون مع أسرة كتاب البحرين وكان الوفد برئاسة الأديبة ليلى محمد صالح وأحد عشر أديبا من الأدباء الشباب الذين أحيوا أمسيتين في مركز الفنون وبحضور جماهيري بسيط نسبيا في الأمسية الأولى ولا بأس به في الأمسية الثانية إلا أن الجمهور كان يضم بعض النخّب مثل الشاعر علي عبدالله خليفة والشاعرة نبيلة

الزباري وبعض الأدباء الشباب في البحرين إضافة إلى رجال الإعلام من تلفزيون وصحافة وبعض الأكاديميين.

وكان النشاط في اليوم الأول عبارة عن أمسية شعرية بدأها الشاعر ماجد الخالدي الذي تطور مستواه كثيرا وقرأ، بسرعة أثرت على المتلقي وتفاعله مع قصائده، ثلاث قصائد: وصية وظل الشك وشقراء التي منها:

البحر أحزانه الغروب
والشمس قالت للطيور إلى اللقاء
وأسدل الليل البهيم على مدينتنا الظلام
الصمت يهزأ بالمدينة
وهناك قرب الموج فوق الشاطىء
امرأة تغالب دمعها عبثا
شقراء صفراء وليست مثلنا عربية
أخذت تغالب دمعها
ليظل جرح العمر سراً خافياً

ايقاع الطهر

وتبعه الشاعر محمد قاسم الحداد فقد كان متألقا بشعره الحداثي الذي يتناسب مع مزاج وذوق أهل البحرين وقد قرأ قصيدتين هما خارج الروح والصبح إذ يقول:

أطرق باب سماء أخرى
أستجدي لجوعي موتاً
وأتسوق لأحلام عروسي إيقاع الطهر
ورائحة المطر
ولفرقنا في الموت أتسوق
من خلف الأسوار
بعض الطفو على بسلاث الورد
وأتلصص لإشباع شهوتي السوداء
النورلي ولمرآتي
وأحيانا
حين أكون بعيداً
بعيداً جداً
قد أشعل شمعة

مظلة الحداثة

ثم جاء أسعد جوير الشاعر الذي هجر الشعر من أجل النثر تحت مظلة الحداثة فهو شاعر متمكن من أدواته الشعرية إذ يكتب الشعر العمودي وشر التفعيلة لكنه انحرف عن الشعر نحو النثر الذي مهما تألق لا يرتقي للشعر وقد قرأ قطعة أدبية، تحمل عنوان «المدينة» إذ يقول:

خُذ ناصية التصرف علمّنا
أن طريق الساحرات
صعبة
أن مياه الخلد
مجنونة
ودخان الحرف عصي
بقلبنا في لحظة
يدخلنا الموت على باب الخبز

نص حديث

أما حمود الشايجي فهو بعيد عن الشعر كونه يكتب النص الحديث أو النثر وقد كتب مقطوعة أدبية طويلة تحمل اسم «الفتنة اللحن» ومنها:

الحدادون قريبون
قريبون جدا
كانوا يلعبون بالثعابين
يطلقونها بالهواء
ويحطّون سيوفهم بظهر النار
ألف سيف
ألف سيف يلمع
ألف سيف يلمع في أثر ظهر واحد
....
....
.....الحدادون ملعونون

تعويذة الشك

وكان الختام، مع فارس الأمسية الذي سحب البساط من البقية الشاعر محمد المغربي الذي حاز على إعجاب الجمهور والذي قرأ رؤيتين ثم قرأ قصيدة تحمل عنوان تعويذة الشك ومنها:

سيأتي ورائي كثيرون يمحون هذي
ظلي بين التصاوير.
خطّي بين القصاصات....
يختلفون بأي المقابر كنت دُفنتُ
ويختلقون لوجهي تشكيلة غير ذاكرة
لصوتي رنينا جديدا
وباسم جديد يعيدونني للنخاسة
أدخل في دورة الخلق رقما بلا ذاكرة

تجربة خاصة

ان الشاعر محمد المغربي شاعر متميز حتى وان كانت تجربته الشعرية قصيرة وتحمل بعض المثالب إلا أنه قادر على إنضاج تجربته الشعرية خاصة أن ما يميزه ليس شعره الجميل فقط بل أداؤه القوي المؤثر ذو الأسلوب المسرحي وأعتقد أنه سيكون شاعراً كويتياً مميزاً في المستقبل.

الأمسية القصصية

اليوم الثاني شهد جمهورا أكبر من جمهور الأمسية الشعرية وإقبالا أكثر من قبل الصحافة بسبب الإعلان عنها ويسبب ما كتب عن الأمسية الشعرية في الصحافة البحرينية وكانت القاصة استبرق أحمد أول المشاركين إذ قرأت قصة تحمل اسم «تجليات في زمن العتمة»، «خلوة أولى وثانية» والقاصة استبرق أحمد قاصة ذكية تجيد اختيار موضوعات قصصها التي تتسم بالجمل الرقيقة التلقائية كما أنها تلامس أعماق النفس البشرية وهي تبشر بالخير لأنها تُطور مستواها باستمرار.

ثم تبعتها القاصة «هبة بوخمسين» وهي سعيدة بصدور مجموعتها الأولى التي تحمل اسم «في مقر أمنية» وقد قرأت قصة تحمل اسم «للديك الأسود حكاية» لتترك المجال لزميلتها القاصة «ميس العثمان» التي قرأت قصتين الأولى «بكاء هادئ» والثانية «خلف الستار» التي كانت الأكثر تميزا والأكثر جرأة لأنها ومن خلال رائعتها تلك كشفت جزءا مخبأ من سلوكيات بعض النسوة اللاتي يتعاملن مع بعض

الأمور المحظورة دينيا واجتماعيا كالسحر والتعامل مع الجن وقد نجحت الكاتبة في توظيف تفاعلها مع كل خطوة تمر بها أحداث قصتها التي تعري بعض سلبيات عالم النساء الشرقي.

آلام النساء

وبعدها جاد دور القاصي خالد الحربي صاحب مجموعة، قصصية تحمل اسم «نساء خلف الشمس» ويبدو أنه متخصص في الكتابة عن آمال وآلام النساء أم أنه هكذا يريد لأنه يملك القدرة على تصوير انفعال المرأة وترجمته إلى جمل قصيرة وهي جميلة وشيقة ودقيقة تحمل في طياتها صورا رومانسية عذبة تجعل المتلقي ينتبه لها ويستمتع بها وعلى الرغم من أنه القاص الوحيد الذي شارك بقصة واحدة هي «إعدام امرأة ميتة» إلا أنه كان مميزاً وهي فتاة تحلم بزواجها أن تجد فيه الحب والحنان والصورة الرومانسية إلا أن القدر منحها زوجا لا ينظر للمرأة إلا «كجسد» وقد فشلت كل محاولاتها لصناعة جواً من الحب والحنان والرومانسية وكاد أن يغلفها اليأس فإذا بزوجها يحمل بوادر رومانسية من خلال بعض الأفلام الرومانسية التي حملها ليشاهدها مع زوجته ولما تم ذلك توقعت انها نجحت في تغييره نوعا ما وكانت بانتظار مداعباته لولا أنه صدمها قائلا: سأسبقك إلى غرفة النوم.. لا تتأخري.. أنتظرك والقاص خالد الحربي يبشر بالخير كخامة قصصية جيدة فهو وان كان قليل الإنتاج إلا أن لديه جودة في

الكتابة وأعتقد أنه سيصبح قاصا مشهوراً متى عمل على ذلك بجد ولأن القاصة عهود السالم اعتذرت عن المشاركة، وهي قاصة جيدة فقد وضعوا بدلا منها القاصة مي الشراد التي قرأت قصة تحمل عنوان «المسودة الأولى للإحتضار العادي».

تحت التراب

وكان الختام مع القاص يوسف ذياب خليفة الذي قرأ قصة تحمل عنوان «شجرة... فرسان... زهور» إذ يقول:

ما أسهل أن تتساقط الأوراق بعد اصفرارها. مبك كيف تتخلى الأشجار عن بعض أطفالها لأجل أطفالها الآخرين. من موسم لموسم.. تتناسى مرح تلك الأوراق وهي تفتح فمها واسعا، تستقبل قطرات المطر، تجمعها في صناديق تقدمها هدية لبنات عمومتها من الجذور، علها تعوض حرمانها من ابتسامات الشمس، فقد كتب عليها منذ ولادتها أن تعيش تحت التراب، تكد في العمل ليل نهار بحثا عن الرزق.

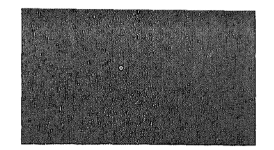
لا تحتمل أي اصفرار بين الخضرة، تحملهم من أسرته، وتضعهم في سلال مهترئة، لتسلمها لأول قافلة رياح تمر بها، ولا تكترث بالسؤال عن وجهتها.

ومن يقرأ ليوسف يدرك موهبة فذة فهو لا يقلد أحدا ولم يتأثر بأحد وهو يسير بخطوات واثقة نحو الارتقاء بأدبه.

تعليق عام

كم هو جميل أن تقدم رابطة الأدباء على هذه الخطوة الجميلة من خلال تقديم وجوه أدبية جديدة تكتب الشعر والقصة وهي خطوة لاقت قبولا كبيرا واعجاب العديد من المثقفين والأدباء في البحرين والأجمل من الامسيتين هو حوار

هؤلاء الأدباء الشباب مع أدباء البحرين أمثال الشاعر قاسم حداد وبعض الأدباء الشباب هناك. ومثلما تبادلوا الآراء حول معطيات الثقافة تبادلوا المجموعات الشعرية والقصصية ليطلع على تجربة الآخر عن كثب وبسبب نجاح ها تنوي رابطة الأدباء خوض هذه التجربة في بعض الدول العربية مثل مصر في المستقبل القريب لأنه يجب الإهتمام بهؤلاء الأدباء والعمل على تطوير أدواتهم الإبداعية كما ينبغي عليهم كأدباء شباب أن يطوروا أنفسهم من خلال القراءة الجادة المنوعة والاستماع لآراء الآخرين وألا يسمحوا للنرجسية بالتوغل إلى أنفسهم مع تمنياتنا لهم بالتوفيق.



• مدحت علام

الدكتور علي الطراح يحاضر عن «حوار الحضارات.. رؤية عربية»

ألقى عميد كلية العلوم الاجتماعية الدكتور علي الطراح في رابطة الأدباء محاضرة عنوانها «حوار الحضارات.. رؤية عربية» أدارها الروائي حمد الحمد.

تحدث الطراح في المحاضرة عن تنامي ظاهرة العداء للغرب في السنوات الأخيرة، وتطور الأمر في كثير من الكتابات العربية والإسلامية بأن اختزلت العلاقة مع الغرب ضمن دائرة الكراهية والشر.

موضحاً أن «ذهنية الإلغاء تعبر عن تعصب متجذر في المجتمع»، وأن «التعصب حالة عرفتها الإنسانية عبر تاريخها، والتراجع الكبير والإخفاقات الضخمة التي شهدها العالم العربي، ولدت نزعة كبيرة معادية للتغيير والمبالغة في التمسك بالماضي».. مضيفاً أنه «في ظل تنامي هذا المناخ أدى ذلك إلى تراجع كبير في قيم المدنية أمام هجوم قيم الصحراء التي أصبحت تفرض قوتها خلال تراجع مؤسسات المجتمع المدني».

وأشــــار الطراح إلى أن الواقع الجديد الذي فـرضــتـه ممارسـات الحركات المتطرفة في العالم العربي وضـعنا في حالة صدام مع الغرب، كما أن صـورة الإسـلام تعـرضت للتشـويه بشكل متـواصل وغـيـر مـسـبـوق، وأن أسـوأ أحـداث العنف دمـوية فـي عـالم اليـوم تقع باسم الإسـلام. مـوضـحـاً أن تنامي حـالة العداء والإرهاب ضد الغرب جاءت كردة فعل لتنامي ظاهرة العولمة التي جلبت معـها التحديات الجديدة تلك التي لم يستـوعبـها العـالم العـربي والإسلامي، ذاهباً إلى أن مأزق العالم العربي ليس بفعل مؤامرة أو مخطط خارجي بل بسبب الغالبية العظمى التي صمتت، وأتاحت للأقلية المتطرفة فرصة الاستحواذ على الدين.

واستطرد في أن الإحبـاطات التي يعانيها العالم العربي دفعت بشباب أبرياء إلى تبني ثقافة الموت، واعتبرت الشهادة والجهاد بديلاً لحياة جديدة، مؤكداً على ضرورة معالجة الاختلال في المجتمعات العربية، بالدعوة إلى القضاء على الفساد وتوسيع فرصة وإصـلاح التعليم، وتوسيع رقـعـة الحـوار، وقـيـام دولة القـانون التي تعود جميعها إلى المنافذ الحقيقية التي تؤهلها للتفاهم مع الثقافات الأخرى، مضيفاً: «أننا نعيش في زمن العولمة، عولمة الاقتصـاد والسـيـاسـة والفكر والفنون بل وحـتى عـولمة الجـريمة، والإرهاب وجـزء من إشكاليـاتنا أننا مـازلنا نعيش في عـزلة أو بأي قـدر يجب أن نندمج في النظام العالمي؟!!».

واختتم المحاضرة بقوله: إن حركة التقدم لا يمكن أن تتقم إلا من خلال إتاحـة الفـرصـة المتـسـاوية لفـئـات المجتمع كافة للمشاركة والتفاعل مع أحداث العالم.

يوسف ذياب يحاور في اليابان

شـارك الكاتب الشاب يوسف ذياب خليفة في فعاليات برنامج «الحوار الثقافي بين اليابان والكتاب المسلمين» الذي انعقد قبل أسابيع عدة في اليابان وشارك فيه نخبة من الكتاب والمثقفين العرب، واليابانيين، في إطار التبادل الثقافي بين اليابان والدول العربية.

جاءت مشاركة ذياب بترشيح من رابطة الأدباء إلى الملحق الثقافي في السفارة اليابانية لدى الكويت كوجي هوندا.

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب:

اختتم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، فعاليات المهرجان الخامس لصيف ثقافي متميز الذي يتوجه بأنشطته إلى شريحة الأطفال والناشئة في الكويت، والذي تضمن العديد من الفعاليات المهمة، والبرامج المتنوعة التي يراعى فيها الاهتمام بثقافة الطفل والناشئة والتأكيد على مواهبهم والاهتمام بها.

حضر حفل الختام الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدر الرفاعي، ومدير إدارة الثقافة والفنون في المجلس طالب الرفاعي، ومديرة إدارة المسرح كاملة العياد، وأولياء أمور الشباب المشاركين في المهرجان ثم ألقى طالب الرفاعي كلمة أوضح فيها أن المجلس الوطني يسعى إلى تطوير الفعاليات والأنشطة التي تهتم بالطفل والناشئة، وأن هؤلاء الأطفال والناشئة هم أمل أي مجتمع والمستقبل الذي يجب المحافظة عليه والعمل على أن يكون مزدهراً ومنتجاً. والمهرجان تضمن في فقراته المتنوعة دورات تدريبية، وورش عمل فنية، وتعليم اللغة الإنجليزية، والكمبيوتر.. وغيرها.

في بيت لوذان: محاضرتان عن الصورة الفوتوغرافية

تضمن المعرض السنوي الثالث الذي أقامه أعضاء نادي بيت لوذان للتصوير الفوتوغرافي، والذي يتخذ من بيت لوذان مقراً، محاضرتين، الأولى عنوانها «أخطاء الصورة الفوتوغرافية»، ألقاها مشرف عام النادي الفنان بهاء الدين القزويني، والثانية عنونها «الصورة الصحافية وتأثيرها على المجتمع» وألقاها الدكتور أحمد دشتي. أوضح القزويني في محاضرته أن أخطاء الصورة الفوتوغرافية قد تكون ناتجة عن نقص الخبرة، أو بسبب ضعف الإمكانيات والمعدات، أو الإهمال والارتباك والسرعة في التصوير، موضحاً أن الخطأ ليس هو المشكلة ولكن المشكلة عدم تصحيح الخطأ.. وتطرق دشتي في محاضرته إلى أنواع التصوير الفوتوغرافي وهي التصوير الوثائقي، والصحافي، والفني، والدعائي، والرياضي، والطبيعة وغيرها.. وأشار إلى أن الانتقادات الموجهة إلى الصورة ومنها أن الصورة تلتقط لحظة معينة وهي لا تعني الواقع دائما، كما أنها تدعو إلى الأمية نتيجة الاكتفاء بالنظر إليها، والتلاعب بالصورة قد يؤدي إلى فقدان المصداقية، بالإضافة إلى التدخل في الخصوصيات الشخصية لبعض المشاهير، كما حدث مع الأميرة الراحلة ديانا وغيرها.

وكلاء توزيع البيان

■ الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف	هـ: ٢٤٢١٤٦٨
■ القاهرة: مؤسسة الأهرام	هـ: ٥٧٨٦٣٠٠ـ ٥٧٨٦١٠٠
■ الدار البيضاء: الشركة الشريفية لتوزيع الصحف	هـ: ٤٠٠٢٢٣
■ الرياض: الشركة السعودية لتوزيع الصحف	هـ: ٤٩١٩٤١
■ دبي: دار الحكمة	هـ: ٦٦٥٣٩٤
■ الدوحة: دار العروبة	هـ: ٤٢٥٧٢٣
■ مسقط: مؤسسة الثلاث نجوم	هـ: ٧٩٣٤٢٣
■ المنامة: مؤسسة الهلال	هـ: ٤٣٤٥٥٩

لوحة الغلاف:
للفنانة الكويتية سلافة السنعوسي

